

UNIVERSITÉ DE TOURS

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

ÉCOLE DOCTORALE

SCUOLA DI DOTTORATO

Sciences de l'Homme et de la Société

Scienze del Patrimonio Letterario,

INTERACTION CULTURELLES ET DISCURSIVES

Artistico e Ambientale

(EA 6297)

(XXVIII CICLO)

TESI IN COTUTELA INTERNAZIONALE

presentata da

Ruben VERNAZZA

discussa il 30 giugno 2018

per ottenere i titoli di

Docteur de l'Université de Tours

Dottore di ricerca dell'Università degli studi di Milano

Disciplina: **Musicologia**

Verdi e il Théâtre Italien di Parigi (1845-1856)

TESI diretta da:

**DI PROFIO Alessandro
SALA Emilio**

Professeur, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
Professore associato, Università degli studi di Milano

RAPPORTEURS:

**COLAS Damien
DELLA SETA Fabrizio Emanuele**

Directeur de recherche, CNRS, Paris
Professore ordinario, Università degli studi di Pavia

JURY:

**BECK Robert
BISARO Xavier
COLAS Damien
DELLA SETA Fabrizio Emanuele
DI PROFIO Alessandro
FRIGAU MANNING Céline
SALA Emilio**

Maître de conférence HDR, Université de Tours
Professeur, Université de Tours
Directeur de recherche, CNRS, Paris
Professore ordinario, Università degli studi di Pavia
Professeur, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
Maître de conférence, Université Paris 8
Professore associato, Università degli studi di Milano

Abstract

Negli ultimi decenni gli studiosi si sono ampiamente interessati alla relazione privilegiata fra Giuseppe Verdi e la Francia. Una delle chiavi d'accesso favorite all'argomento è stata l'indagine dei rapporti che il compositore intrattenne con i teatri parigini. Se i casi dell'Opéra, del Théâtre Lyrique, dei teatri di *boulevard* sono ormai ben noti, non altrettanto può dirsi per il Théâtre Italien. Eppure proprio quest'istituzione, votata alla produzione d'opera italiana in lingua originale, fino alla sua chiusura, nel 1878, fu di gran lunga il palcoscenico parigino che produsse con maggior frequenza e costanza le opere del compositore. Della storia dei legami fra Verdi, la sua musica e il Théâtre Italien, questa tesi si propone di studiare la fase iniziale, cioè l'abbondante decennio compreso fra il 1845 (primo allestimento di *Nabucodonosor* a Parigi) e il 1855-56 (trionfo locale de *Il trovatore*). Sulla base di un ricco *corpus* documentario in buona parte sconosciuto, la prima parte della tesi propone una narrazione storica delle relazioni intercorse fra il compositore e l'istituzione. La struttura diacronica permette di misurare se e come le diverse problematiche scaturite da tali relazioni evolvettero nel tempo: sono indagati aspetti che attengono alla biografia di Verdi, alle dinamiche che orientavano la politica artistica del teatro, alla coeva legislazione sul diritto d'autore, ai dibattiti critici. La seconda parte della tesi affronta problematiche inerenti la produzione e la ricezione delle opere di Verdi, concentrandosi in particolare su due delle componenti di un testo operistico: il libretto e la musica. Lo studio dei materiali esecutivi utilizzati al Théâtre Italien e l'analisi dei discorsi sviluppati in ambito critico permettono di misurare la tensione creata dalla discrepanza fra le peculiarità dello stile di Verdi e l'idea tipicamente francese secondo la quale l'opera italiana fosse un genere teatrale privo di qualità drammatiche ma colmo di melodia vocale esemplare. Con approcci metodologici diversificati, questa tesi mira a due obiettivi: da un lato, chiarire come il legame fra Verdi e il Théâtre Italien incise sugli sviluppi della carriera francese e internazionale del primo e sulla storia istituzione e artistica del secondo; dall'altro lato, illustrare come il contatto con la produzione di Verdi mise in questione, e addirittura modificò, le abitudini e le aspettative tradizionali dei francesi nei confronti dell'opera italiana.

Résumé

Au cours des dernières décennies, les chercheurs se sont largement intéressés au rapport privilégié entre Giuseppe Verdi et la France. L'une des principales clés d'accès à cet argument a été l'étude des relations entre le compositeur et les théâtres parisiens. Si les liens avec l'Opéra, le Théâtre Lyrique, les théâtres de boulevard sont bien connus, il n'en est pas de même pour le Théâtre Italien. Pourtant, jusqu'à sa fermeture en 1878, cette institution, consacrée à la production d'opéras italiens en langue originale, fut de loin la scène parisienne qui produisit plus fréquemment et régulièrement les opéras du compositeur. Cette thèse vise à étudier la phase initiale de l'histoire des liens entre Verdi, sa musique et le Théâtre Italien, à savoir l'abondante décennie comprise entre le 1845 (première production de *Nabucodonosor* à Paris) et le 1855-56 (triomphe parisien de *Il trovatore*). Sur la base d'un riche *corpus* de documents méconnus, voire inconnus, la première partie de cette thèse propose un récit historique de la relation entre l'institution et le compositeur. La structure diachronique permet de mesurer si et comment les différents problèmes découlant de cette relation ont évolué au fil du temps : l'attention se concentre sur des aspects qui regardent la biographie de Verdi, les dynamiques qui orientaient la politique artistique du théâtre, la législation sur le droit d'auteur, les débats critiques. La seconde partie de cette thèse porte sur des questions qui concernent la production et la réception des œuvres de Verdi, en se focalisant en particulier sur le livret et sur la musique. L'étude des partitions et des livrets utilisés au Théâtre Italien et l'analyse des discours développés au sein de la critique permettent de mesurer la tension créée par le décalage entre les spécificités du style de Verdi et l'idée typiquement française selon laquelle l'opéra italien était un genre théâtral sans qualité dramatique mais plein de mélodie vocale exemplaire. Avec des approches méthodologiques différentes, cette thèse vise à deux objectifs : d'une part, expliquer comment le rapport entre Verdi et le Théâtre Italien influença les développements de la carrière française et internationale du premier et l'histoire institutionnelle et artistique du second ; d'autre part, vérifier comment le contact avec la production de Verdi stressa, voire modifia, les habitudes et les attentes traditionnelles des français face à l'opéra italien.

*A Laura e Amedeo,
e ai miei genitori*

In tempi e modi diversi, tante persone mi hanno aiutato a portare a compimento questo studio. Il primo pensiero è per i miei direttori di tesi, Alessandro Di Profio ed Emilio Sala, che hanno seguito con rigore e benevolenza ogni tappa del mio lavoro: la loro competenza e i loro approcci complementari hanno nutrito e pungolato costantemente le mie riflessioni. Un sentito ringraziamento va ai membri della commissione che hanno accettato di partecipare alla discussione. Particolare riconoscenza desidero esprimerla a Damien Colas, che ha visto nascere questa tesi e, in tante occasioni, mi ha fornito importanti spunti di riflessione, e a Céline Frigau Manning, che con colloqui e riletture ha messo generosamente a mia disposizione le sue conoscenze sul Théâtre Italien.

Un grazie sincero a Paolo Russo, che dopo aver guidato il mio percorso di studente universitario non ha smesso di osservare da vicino il mio lavoro con la disponibilità e la gentilezza che gli sono proprie; a Emmanuel Hervé e a Fabien Guilloux, che mi hanno insegnato a muovermi nel mondo delle biblioteche parigine; a Gianluca Piscini, che ho sollecitato molte volte per ricerche documentarie. *L'équipe* dell'Istituto nazionale di studi verdiani e il personale del Département de la musique della Bibliothèque nationale de France (in particolare Marguerite Sablonnière) hanno facilitato enormemente le mie ricerche. Diverse persone hanno contribuito al mio lavoro aiutandomi a chiarirne problemi specifici o permettendomi di renderne pubblici esiti intermedi: Marco Beghelli, Lorenzo Bianconi, Annibale Cetrangolo, Paolo Fabbri, Arnold Jacobshagen, Pierre Musitelli, Victor Sánchez Sánchez.

Un pensiero affettuoso va ad amici e familiari che mi hanno accompagnato in questi anni, da un lato e dall'altro delle Alpi: Véronique e Emmanuel, Gianluca, Luigi, Francesco, Javier, Gloria e Nicola, Isabelle, Pietro, Luca, Federico, Lorenzo, Miriam e Omar, Ida e Luigi, Sara.

ABBREVIAZIONI	p. 6
INTRODUZIONE	9
1. Premessa	9
2. Fonti	14
PARTE PRIMA - RELAZIONI	21
1. CONTESTO	23
1. La «capitale del mondo moderno»	23
2. Un teatro necessario	29
3. Italiani al Théâtre Italien	33
4. Statistiche	37
2. ESORDI (1844-1848)	41
1. <i>Pourparlers</i>	41
2. «Nabucco volere o non volere ha piaciuto»	47
3. <i>Il proscritto</i> , ossia «un fiasco maledetto»	54
4. Disillusioni (<i>I due Foscari</i>)	59
5. Una parabola discendente	70
3. CONTRASTI (1849-1853)	79
1. «L'astre de Verdi semble éclipse»	79
2. Un direttore verdiano per <i>Ernani</i>	87
3. Ambizioni e fallimenti	101
4. «Io non aveva che il [...] desiderio di assistere alle ripetizioni»	112
5. Nuovi strumenti legali	122
4. CONSACRAZIONE (1854-1856)	133
1. Il trionfo de <i>Il trovatore</i>	133
2. Un progetto fallito: Verdi «directeur de la musique»	146
3. «Le mie Opere senza il mio ajuto qui sono impossibili»	157
PARTE SECONDA - QUALCOSA SU PRODUZIONE E RICEZIONE	173
1. LIBRETTO E DRAMMA	175
1. «le libretto d'un opéra italien est une chose absurde et ridicule»	175
2. Da <i>Ernani</i> a <i>Il proscritto</i>	185
3. Nuovi paradigmi ricettivi	200
2. MUSICA	209
1. Una «école de chant» per i francesi	209
2. Pluralità di modelli	214
3. Alla ricerca della «mélodie» verdiana	226
4. Un tenore «tout-chant» per Verdi	234
5. «più soave e cantabile»: le modifiche a <i>I due Foscari</i>	242
6. Pressioni, resistenze, evoluzioni	256
3. <i>IL TROVATORE</i> : UNA «RÉVOLUTION»?	271
1. Contesto	271
2. Testo e esecuzione	278
3. Verdi e «la musique de l'avenir»	289
CONCLUSIONI	291
APPENDICI	299
BIBLIOGRAFIA	373

Abbreviazioni

1. Bibliografia

ABBIATI	FRANCO ABBATI, <i>Giuseppe Verdi</i> , 4 voll., Milano, Ricordi, 1959
BUDDEN	JULIAN BUDDEN, <i>The Operas of Verdi</i> , 3 voll., London, Cassel, 1973-1981; trad. it. <i>Le opere di Verdi</i> , 3 voll., Torino, EDT, 1985-1988
Carteggi	<i>Carteggi verdiani</i> , a cura di Alessandro Luzio, 4 voll., Roma, Reale Accademia d'Italia, poi Accademia Nazionale dei Lincei, 1935-1937
Copialettere	<i>I copialettere di Giuseppe Verdi</i> , pubblicati e illustrati da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio e con prefazione di Michele Scherillo, Milano, Commissione esecutiva per le onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, 1913
CVE	<i>Carteggio Verdi-Escudier</i> , a cura di Alessandro Di Profio, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, in preparazione
DBI	<i>Dizionario biografico degli italiani</i> , Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1960-in corso di stampa
FRIGAU MANNING	CÉLINE FRIGAU MANNING, <i>Chanteurs en scène. L'œil du spectateur au Théâtre-Italien (1815-1848)</i> , Paris, Honoré Champion, 2014
GARIBALDI	<i>Giuseppe Verdi nelle lettere di Emanuele Muzio ad Antonio Barezzi</i> , a cura di Luigi Agostino Garibaldi, Milano, Treves, 1931
GARTIOUX	HERVÉ GARTIOUX, <i>La réception de Verdi en France. Anthologie de la presse 1845-1894</i> , Weinsberg, Musik-Edition Lucie Galland, 2001
KAUFMAN	THOMAS G. KAUFMAN, <i>Verdi and His Major Contemporaries. A Selected Chronology of Performances with Casts</i> , New-York - London, Garland, 1990
MONGRÉDIEN	JEAN MONGRÉDIEN, <i>Le Théâtre-Italien de Paris 1801-1831. Chronologie et documents</i> , avec la collaborations de Marie-Hélène Coudroy-Saghai, 8 voll., Lyon, Symétrie, 2008
MGG	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil</i> , herausgegeben von Ludwig Finscher, 18 Bde., Kassel-Stuttgart, Bärenreiter-Metzler, 1999-2007 ²
NGrove	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , edited by Stanley Sadie and John Tyrrell, 29 voll., London, Macmillan, 2001 ²
SAJALOLI	CÉCILE SAJALOLI, <i>Le Théâtre Italien et la société parisienne 1838-1879</i> , thèse de doctorat en histoire, Université de Paris I (Pantheon-Sorbonne), 1986-87

2. Periodici

FM	«La France musicale»
JDD	«Journal des débats politiques et littéraires»
GMM	«Gazzetta musicale di Milano»
MUS	«La musique. Gazette de La France musicale»
RGMP	«Revue et gazette musicale de Paris»

3. Biblioteche e archivi

F-Pan	Parigi, Archives Nationales
F-Pap	Parigi, Archives de Paris
F-Pn	Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département de la Musique
F-Pnm	Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département des Manuscrits
F-Po	Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque-Musée de l'Opéra
I-Mr	Milano, Archivio Storico Ricordi (alla Biblioteca Nazionale Braidense)
I-PAi	Parma, Istituto nazionale di studi verdiani

Introduzione

1. Premessa

Se devo credere ad alcune lettere che ricevo ed agli annunzi delle scritture sui pubblici fogli, pare sia riserbato a Corti il tristo onore di annientare il Teatro Italiano di Parigi! È cosa che mi affligge moltissimo, non per me, ma per l'arte italiana e per gli artisti che perdono così un teatro lucroso ed onorifico.

Come vanno dunque i teatri di Parigi? Quante centinaia di mila franchi perderà in quest'anno M^r Bagier? Ah povero Teatro Italiano! Possibile che non si possa mai trovare un'uomo intelligente da rimettere nel rango di prima ed in vece di perdere guadagnare invece qualche centinaio di mille franchi.

Io avrei voluto che il Teatro Italiano risorgesse, e per questo ho fatto ed era disposto a fare ogni sacrificio; ma ora non ho più le speranze di prima. So che in questo momento avete dei successi [...]. Malgrado ciò, io credo come ho sempre creduto, che i successi individuali, non recano vantaggio che all'individuo, e non all'arte; ed io come italiano, e come Maestro Italiano desiderava il risorgimento del nostro Teatro.

Questi brani provengono da tre diverse lettere scritte da Verdi: la prima, indirizzata a Giovanni Ricordi, risale al 1852; la seconda e la terza, dirette a Léon Escudier, datano rispettivamente 1865 e 1877.¹ Corre dunque più di una decade fra un documento e l'altro, ma a livello di contenuto le somiglianze sono fortissime. Salta all'occhio, anzitutto, che in ogni brano il compositore se la prende con amministratori di teatro a suo dire inetti: Alessandro Corti prima, Prosper Bagier poi, e, infine, il destinatario stesso della lettera, Léon Escudier. Ma fin qui non ci sarebbe nulla di particolarmente notevole: si sa quanto scarsa fosse la stima che Verdi, generalmente, nutriva per gli impresari teatrali, altrove definiti «gli esseri i più singolari, i più capricciosi, i più nemici dei proprii interessi, e del decoro dell'arte».² Ben più interessante, invece, è notare che il vero protagonista di ciascun brano è un'istituzione che il compositore sembra avere molto a cuore: il Théâtre Italien di Parigi.

¹ La lettera a Ricordi (Busseto, 29 ottobre 1852), si legge in ABBIATI, II, p. 185; la prima lettera a Escudier (Busseto, 29 settembre 1865) è pubblicata in JACQUES-GABRIEL PROD'HOMME, *Lettres inédites de G. Verdi à Léon Escudier*, in «Rivista musicale italiana», XXXV/3, 1928, pp. 171-197: 195, la seconda (Genova, 21 gennaio 1877) in *Copialettere*, pp. 299-300 (ma la presente trascrizione si basa sull'autografo conservato in F-Po e consultabile in <gallica.bnf.fr>).

² Lettera a Léon Escudier (Busseto, 15 aprile 1864), pubblicata in PROD'HOMME, *Lettres inédites de G. Verdi* cit., p. 178.

Non vi è niente di casuale nel fatto che in tre lettere scritte su un arco di tempo tanto ampio si ripresentino analoghe parole di interesse (e di preoccupazione) nei confronti di quel palcoscenico: se si allarga lo sguardo ad altri documenti dell'epistolario del compositore (in particolare quelli che attestano rapporti con corrispondenti d'oltralpe) ci si può facilmente accorgere che, da quando iniziò a relazionarsi con la Francia, Verdi ebbe gli occhi puntati in modo costante sul Théâtre Italien. Il che non deve certo stupire: basti per ora notare che, fino alla sua chiusura, nel 1878, proprio il Théâtre Italien fu di gran lunga la sala parigina che produsse con maggior frequenza e costanza le opere del compositore.

Negli ultimi decenni, di pari passo alla progressiva revisione dell'immagine tradizionale di un Verdi ruspante contadino della Bassa parmense, profeta di un'opera popolare e ipernazionale,³ gli studiosi si sono largamente concentrati sulla relazione che legò il compositore e la Francia, dove quest'ultima corripone, quasi sempre, a Parigi: una relazione privilegiata, e prismatica per le sue molteplici sfaccettature. Una delle chiavi d'accesso favorite a questa macroarea tematica è stata l'indagine dei rapporti fra il compositore e i teatri parigini: così per l'Opéra,⁴ per i teatri di *boulevard*,⁵ per il Théâtre Lyrique.⁶ È inutile sottolineare che un simile approccio non ha significato tanto (o almeno non soltanto) gettare luce su aspetti che

³ Per efficaci inquadramenti dei processi storici di mitizzazione e di successiva smitizzazione dell'immagine (inizialmente suggerita dal diretto interessato) di Verdi contadino e "italiano puro" si vedano FABRIZIO DELLA SETA, *Verdi: la tradizione italiana e l'esperienza europea*, in «Musica/Realtà», XI/32, 1990, pp. 135-158 (ora in ID., «...non senza pazzia». *Prospettive sul teatro musicale*, Roma, Carocci, 2008), e EMILIO SALA, *Il valzer delle camelie. Echi di Parigi nella Traviata*, Torino, EDT, 2008, pp. 1-4.

⁴ Sul rapporto che Verdi intrattenne con l'Opéra, e, di riflesso, con il genere del *grand opéra*, disponiamo di una letteratura ormai abbondante: studi di riferimento sono ANSELM GERHARD, *Die Verstädterung der Oper: Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, Metzler, 1992 (trad. ingl. *The Urbanization of Opera: Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 1998; si vedano in particolare i § 9, 10 e 11), FABRIZIO DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino, EDT, 1993 (il § 12), ANDREAS GIGER, *Verdi and the French Aesthetic. Verse, stanza and melody in nineteenth-century opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, GLORIA STAFFIERI, *Musicare la Storia. Il giovane Verdi e il grand opéra*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2017.

⁵ Sul rapporto fra Verdi e i teatri di *boulevard* e sull'influenza del modello del *mélodrame*, contributi fondamentali sono EMILIO SALA, *Tra mélodrame e dramma borghese: dal Pasteur di Souvestre-Bourgeois allo Stiffelio di Verdi-Piave*, in *Tornando a Stiffelio*, atti del convegno internazionale, Venezia, 17-20 dicembre 1985, a cura di Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1987, pp. 97-106, ID., *Verdi and the Parisian boulevard theatre, 1847-9*, in «Cambridge Opera Journal», VII/3, 1995, pp. 185-205, ID., *Il valzer delle camelie* cit. (poi aggiornata nella trad. ingl. *The Sounds of Paris in Verdi's La traviata*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013).

⁶ Un quadro generale sul rapporto di Verdi col Théâtre Lyrique è offerto da ALESSANDRO DI PROFIO, *Le ambizioni di Carvalho. Le opere di Verdi al Théâtre Lyrique di Parigi (1863-1869)*, in *Verdi 2001*, atti del convegno internazionale - Proceedings of the International Conference, Parma - New York -

attengono alla biografia del compositore, ma è servito soprattutto a precisare quali conseguenze ebbe sull'arte di Verdi l'incontro con lo specifico genere che ciascun teatro praticava, e a misurare quanto l'acclimatazione a Parigi della musica del compositore abbia rimodellato l'*habitat* musicale (e culturale) locale.

Dato questo quadro generale, non si può fare a meno di notare che, ad oggi, la relazione triadica fra il compositore, la sua musica e il Théâtre Italien (quest'ultimo da intendersi sia come istituzione, sia come pubblico, sia come entità dotata di specifiche funzioni culturali e peculiarità estetiche) non ha attirato più di tanto l'attenzione dei ricercatori. Un numero limitato di studi ha indagato temi ben circoscritti, ma assai eterogenei: le vicende giudiziarie riguardanti diritti d'autore che opposero Verdi e la direzione del teatro a metà degli anni Cinquanta;⁷ la ricezione delle prime produzioni di un paio di titoli (*Ernani* e *Il trovatore*);⁸ la descrizione delle modifiche che l'autore approntò a un'opera (*I due Foscari*) in occasione dell'esordio su quel palcoscenico.⁹ Non aiuta certo a ricomporre una simile frammentarietà il fatto che la stessa storia del Théâtre Italien ci sia nota solo a bocconi. Con approcci

New Haven, 24 gennaio - 1° febbraio 2001, a cura di Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin, Marco Marica, Firenze, Olschki, 2003, pp. 823-837. Studi circostanziati hanno indagato il caso della revisione d'autore di *Macbeth*: si vedano almeno i contributi raccolti in *Verdi's Macbeth: A Sourcebook*, edited by David Rosen and Andrew Porter, New York - London, Norton, 1984, e anche DAVID LAWTON, *Introduzione*, in GIUSEPPE VERDI, *Macbeth*, edited by - a cura di David Lawton, Chicago-London - Milano, University of Chicago Press - Ricordi, 2005, pp. xlvii-lxxix.

⁷ CHRISTIAN SPRANG, *Grand Opéra vor Gericht*, Baden-Baden, Nomos Verlagsgesellschaft, 1993 (in particolare i § 12 e 13), URSULA GÜNTHER, "Rigoletto" à Paris, in *L'opera tra Venezia e Parigi*, atti del convegno internazionale di studi, Venezia, 11-13 settembre 1986, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1988, I, pp. 269-314, e ANIK DEVRIÈS-LESURE, *Les démêlés de Verdi avec le Théâtre Italien sous la direction de Toribio Calzado (1855-1863)*, in «Studi verdiani», 13, 1998, pp. 155-182.

⁸ Il caso di *Ernani* è analizzato in ALESSANDRO DI PROFIO, «*Ernani in gondole*». La ricezione de *Il proscritto a Parigi* (Théâtre Italien, 1846), in *La drammaturgia verdiana e le letterature europee*, atti del convegno internazionale, Roma, 29-30 novembre 2001, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2003, pp. 149-190, quello de *Il trovatore* (ma in modo superficiale, dato che è un altro lo scopo dello studio) in DAVID LAWTON, *Le trouvère. Verdi's Revision of Il trovatore for Paris*, in «Studi verdiani», 3, 1985, pp. 79-119. Di qualche utilità sono anche le riflessioni sviluppate da GARTIOUX nell'introduzione all'ampia antologia di recensioni delle prime rappresentazioni parigine delle opere di Verdi da lui raccolta.

⁹ Al di là del datato CESARE SIMONI, *Per la cabaletta de I due Foscari*, in «Nuova antologia», CCLXXXVII/1501, 1934, pp. 327-334, si vedano BUDDEN, I, pp. 212-213, e ANDREAS GIGER, *Introduzione*, in GIUSEPPE VERDI, *I due Foscari*, edited by - a cura di Andreas Giger, Chicago-Londra - Milano, University of Chicago Press - Ricordi, 2017, pp. xxxi-xlvi.

e finalità assai differenti, studi importanti hanno indagato a fondo l'attività dell'istituzione nel primo quarantennio dell'Ottocento;¹⁰ invece, sappiamo ben poco dei decenni successivi, cioè proprio quelli in cui si impose la musica di Verdi. Al di là di un paio di contributi interessanti ma di corto respiro, che hanno soprattutto il merito di additare un tema che meriterebbe approfondimenti, cioè le ragioni della decadenza del Théâtre Italien fra gli anni Sessanta e Settanta,¹¹ disponiamo di storie generali dell'istituzione parigina che possono fornire coordinate utili ad inquadrare il caso verdiano: si tratta, però, di testi o parecchio datati,¹² o largamente divulgativi,¹³ o molto sintetici,¹⁴ o discutibili per metodo.¹⁵

I motivi per i quali questo ampio campo di indagine sia rimasto in buona parte vergine sono senza dubbio molteplici. Anzitutto, dal momento che è ancora tenace fra molti studiosi d'opera italiana la tendenza a riproporre (in maniera più o meno consapevole) lo schema (più o meno raffinato) “testo *versus* evento”,¹⁶ e a

¹⁰ Testi imprescindibili sono JANET LYNN JOHNSON, *The Théâtre Italien and Opera and Theatrical Life in Restoration Paris, 1818-1827*, Ph.D Dissertation, University of Chicago, 1988, JEAN MONGRÉDIEN, *Le Théâtre-Italien de Paris 1801-1831. Chronologie et documents*, avec la collaboration de Marie-Hélène Coudroy-Saghai, 8 voll., Lyon, Symétrie, 2008 (in particolare le riflessioni introduttive al primo volume) e CÉLINE FRIGAU MANNING, *Chanteurs en scène. L'œil du spectateur au Théâtre-Italien (1815-1848)*, Paris, Honoré Champion, 2014. Si vedano anche JEAN MONGRÉDIEN, *La musique en France des Lumières au Romantisme (1789-1830)*, Paris, Flammarion, 1986, pp. 106-135, e PHILIP GOSSETT, *Music at the Théâtre Italien*, in *Music in Paris in the Eighteenth-thirties - La musique à Paris dans les années mil huit cent trente*, edited by Peter Bloom, Stuyvesant, Pendragon, 1987, pp. 327-364.

¹¹ STELLA ROLLET, *Le Théâtre-Italien et son répertoire sous le Second Empire*, in *Les spectacles sous le Second Empire*, sous la direction de Jean-Claude Yon, Paris, Armand Colin, 2010, pp. 202-212, e FRANCESCO BISSOLI, *La crisi del Théâtre-Italien nella congiuntura storica del 'dopo Sedan'*, in «Annali» (Università degli Studi Suor Orsola Benincasa), VII/1, 2009, pp. 261-286.

¹² Ci si riferisce a OCTAVE FOUQUE, *Histoire du Théâtre-Ventadour (1829-1879)*, Paris, Fischbacher, 1881 (i § 6, 7 e 8) e, soprattutto, ad ALBERT SOUBIES, *Le Théâtre-Italien de 1801 à 1913*, Paris, Fischbacher, 1913.

¹³ JACQUES GHEUSI, *Histoire du Théâtre des Italiens de Paris*, in «L'Avant-scène Opéra», 55-56-57/58-59-60-61-62-63/64-65, 1983-1984.

¹⁴ Ci si riferisce alle (ottime) voci “Théâtre Italien” redatte da NICOLE WILD, per il *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, sous la direction de Joël-Marie Fauquet, Paris, Fayard, 2003, pp. 1207-1208, e per ID., *Dictionnaire des théâtres parisiens (1807-1914)*, Lyon, Symétrie, 2012², pp. 195-207.

¹⁵ Ci si riferisce a SAJALOLI: uno studio colmo di informazioni preziose, spesso ricavate da documenti d'archivio prima d'allora inesplorati, ma del tutto avulso dal dibattito musicologico coevo e, quel ch'è più grave, sovente impreciso o sibillino nei rinvii alle fonti. Dati tali presupposti, occorre precisare che, in questa tesi, i frequenti rimandi al testo della Sajaloli, obbligati per mancanza di letteratura alternativa di maggior affidabilità, sono proposti con cognizione di causa, ovvero dopo un'attenta verifica delle informazioni offerte dalla studiosa.

¹⁶ Il problema del “testo” dell'opera (specie italiana) ha dato sviluppo ad un'ampio dibattito musicologico; si vedano, almeno, i testi classici di CARL DAHLHAUS, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Athenais, 1980 (trad. it. *La musica dell'Ottocento*, Firenze, La Nuova Italia, 1990, pp. 9

concentrarsi di preferenza sul primo di questi due poli, non ha di certo giovato ad attirare l'attenzione il fatto che per il Théâtre Italien Verdi non abbia mai composto un'opera originale, né revisionato in modo radicale un suo titolo preesistente. Conferma indiretta di questo assunto la si trova nel fatto che gli studiosi si sono mostrati ben più interessati ad approfondire sia le relazioni intercorse fra il Théâtre Italien e compositori che su quel palcoscenico presentarono nuove creazioni o sostanziose revisioni (su tutti: Paer, Rossini, Bellini e Donizetti),¹⁷ sia i rapporti che Verdi intrattene con quei teatri parigini per i quali scrisse o riscrisse (l'Opéra e il Théâtre Lyrique).¹⁸ Un altro aspetto da non sottovalutare è la disponibilità limitata (o ritenuta tale) di fonti primarie, soprattutto musicali. Non poter usufruire (o poter usufruire in misura modesta) dei materiali esecutivi utilizzati in occasione delle produzioni delle opere di Verdi al Théâtre Italien si profila ovviamente come un *handicap* per lo studioso interessato a riflettere, per esempio, su prassi esecutive o su varianti ai testi; un *handicap*, peraltro, percepito come ancor più grave in ambito francese, dove spesso l'abbondanza (e talvolta l'eccedenza) delle fonti primarie è ritenuta *conditio sine qua non* per la ricerca accademica. In realtà, un'indagine metodica in biblioteche e archivi francesi e italiani ha permesso di raccogliere una massa di documenti consistente per quantità e variegata per natura, oltre che in larga parte ignorata o non ancora valorizzata dagli studiosi.¹⁹

Della storia del triangolo (non sempre amoroso) ai cui vertici – lo ripetiamo – si trovano Verdi, le sue opere e il Théâtre Italien, questa tesi si propone di studiare la fase iniziale, che abbiamo voluto identificare nell'abbondante decennio compreso fra il 1845 e il 1856. A determinare questi limiti cronologici sono due eventi cruciali: la prima apparizione da un lato, e il primo trionfo dall'altro, di un titolo verdiano sul palcoscenico parigino, cioè, rispettivamente, le produzioni d'esordio locale di *Nabucodonosor* (il 16 ottobre 1845) e di *Il trovatore* (il 23 dicembre 1854). Concentrarsi su questo periodo significa anche, di riflesso, ricostruire tappe fondamentali della storia della penetrazione e della ricezione della musica di Verdi in Francia: se si escludono gli allestimenti all'Opéra di *Jérusalem* (nel 1847) e di *Louise Miller* (nel 1853, ma già apparsa poche settimane prima al Théâtre Italien), tutte le

ssg.) e *Drammaturgia dell'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, VI: *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Torino, EDT, 1988, pp. 77-162 (il § 9), e, soprattutto, l'acuta discussione di FABRIZIO DELLA SETA, *Some Difficulties in the Historiography of Italian Opera*, in «Cambridge Opera Journal», x/1, 1998, pp. 3-13 (trad. it. *Difficoltà della storiografia dell'opera italiana*, in ID., «...non senza pazzia» cit.).

¹⁷ Per la bibliografia in questione si veda *infra*, il § 1.3 della Prima parte.

¹⁸ Si veda *supra*, le note 4 e 6.

¹⁹ Sulle fonti utilizzate in questa tesi si veda *infra*, il § 2 dell'Introduzione.

opere di Verdi date a Parigi nel decennio in questione furono proprio quelle prodotte al Théâtre Italien: *Nabucodonosor*, *Ernani* (col titolo *Il proscritto*), *I due Foscari*, *Luisa Miller* e *Il trovatore*.

La tesi consta di due parti. La prima propone una narrazione storica delle relazioni intercorse fra Verdi e il Théâtre Italien. L'adozione di una struttura diacronica permette di misurare se e come le diverse problematiche che scaturirono da tale relazione evolvettero nel tempo: di volta in volta, l'occhio si sofferma su aspetti che attengono alla biografia di Verdi, alle dinamiche che orientavano la politica artistica dell'istituzione, a questioni suscitate dalla legislazione sul diritto d'autore, ai dibattiti giornalistici attorno allo stile del compositore e all'interpretazione delle opere. La seconda parte si concentra su problematiche inerenti la produzione e la ricezione delle opere di Verdi al Théâtre Italien. Il punto di partenza dal quale muovono le nostre riflessioni è l'idea (alquanto ovvia) secondo la quale nel teatro parigino le opere di Verdi – ma anche l'opera italiana *tout court* – venivano approximate con modalità peculiari, determinate da tipicità (musicali, culturali, linguistiche, estetiche, sociali, antropologiche...) sia storicamente sedimentate, sia caratteristiche del periodo. Detto altrimenti, negli anni Quaranta e Cinquanta dell'Ottocento i frequentatori del Théâtre Italien ascoltavano e apprezzavano le opere di Verdi secondo filtri diversi da quelli che potevano adoperare, per esempio, ipotetici "spettatori-tipo" di Milano, di Napoli, di Londra, di San Pietroburgo. Fra le molteplici prospettive che un simile approccio dischiude, si è scelto di concentrarsi su due oggetti: il libretto e la musica. Attraverso lo studio dei testi utilizzati per le esecuzioni e dei discorsi sviluppati in seno alla stampa, è possibile domandarsi come le abitudini e le aspettative tradizionali del personale artistico e del pubblico del Théâtre Italien influenzarono le modalità di produzione e di ricezione delle componenti drammatico-poetiche e musicali delle opere di Verdi, e, al contempo, come il contatto con la produzione del compositore, secondo uno scambio a doppio senso sempre estremamente dinamico, interagì, stressò, modificò, quelle stesse abitudini ed aspettative.

2. Fonti

2.1. Musica

Benché il Théâtre Italien abbia cessato di esistere nell'ultimo quarto dell'Ottocento e la sua ultima sede (la sala Ventadour) sia stata trasformata in banca, il suo archivio musicale non è andato interamente disperso. Sul finire degli anni Ottanta del Novecento Janet Johnson ha dimostrato l'infondatezza di una tesi allora ben radicata (e ancor oggi occasionalmente riproposta dagli studiosi), secondo la quale l'archivio musicale accumulato dal Théâtre Italien fino al 1838 andò distrutto

nell'incendio che colpì, il 15 gennaio di quell'anno, la sala Favart, allora sede dell'istituzione. Sulla base di una ricca documentazione, la musicologa statunitense ha provato che, in realtà, i materiali musicali non furono intaccati dalle fiamme.²⁰ In ottica verdiana, tuttavia, questo dato non ha grande rilevanza, dal momento che, a quell'altezza cronologica, il Théâtre Italien non possedeva ancora partiture del compositore di Busseto. L'evento sul quale occorre invece concentrarsi è l'asta che si tenne a Parigi il 4, il 5 e il 19 aprile 1879, durante la quale fu messo in vendita il fondo musicale appartenuto all'istituzione, chiusa definitivamente due anni prima.

Come ha segnalato Johnson in una nota a piè di pagina del *Commento* all'edizione critica de *Il viaggio a Reims*, il banditore incaricato dell'asta, Henri Lechat, stilò e diede alle stampe un catalogo della musica posta in vendita.²¹ Questo documento ci informa che i lotti si componevano di partiture complete, parti staccate, spartiti o partiture di singoli brani, spartiti per canto e pianoforte: insomma, tutto quel che poteva servire alla preparazione e all'esecuzione musicale degli spettacoli. L'elenco di Lechat segnala anche che, di Verdi, furono messe all'asta le partiture complete di tutte le opere allestite al Théâtre Italien – ad eccezione di quella di *Aida* (peraltro riemersa di recente²²) e con l'aggiunta di quella di *Macbeth* – e una collezione di spartiti per canto e pianoforte.²³

Un altro documento, finora del tutto ignorato dagli studiosi, rendiconta in modo dettagliato lo svolgimento della vendita: il registro manoscritto dell'asta proveniente nell'archivio dello stesso Lechat.²⁴ Oltre ad illustrare in modo talvolta più preciso rispetto al catalogo a stampa il contenuto dei diversi lotti e a segnalare le quotazioni raggiunte, il documento è particolarmente interessante poiché dettaglia i nomi dei compratori. Sappiamo così che il fondo fu smembrato in almeno una quindicina di porzioni, e che la musica di Verdi venne spartita fra cinque diversi

²⁰ JANET JOHNSON, *The Théâtre Italien and Opera and Theatrical Life in Restoration Paris, 1818-1827*, Ph.D. Dissertation, University of Chicago, 1988, § 3.

²¹ GIOACHINO ROSSINI, *Il viaggio a Reims ossia L'albergo del giglio d'oro*, a cura di Janeth L. Johnson, *Commento critico*, Pesaro, Fondazione Rossini, 1999, pp. 19-20, nota 4.

²² La partitura di *Aida* utilizzata al Théâtre Italien per la prima produzione locale dell'opera (aprile-giugno 1876) è oggi conservata nella Music Library della Stanford University, che l'ha acquistata il 7 dicembre 2015 dalla casa d'aste londinese Sotheby's.

²³ *Étude de M^e Henri Lechat, Commissaire-Priseur, rue Baudin, 6 (square Montholon). Catalogue de la musique du Théâtre des Italien dont la vente aura lieu rue Marsollier, N° 7 dans les magasins du théâtre les Vendredi 4 et Samedi 5 Avril 1879 à une heure – Par le ministère M^e Henri Lechat, Commissaire-Priseur, rue Baudin, 6 (square Montholon), chez lequel se délivre le catalogue*, Paris, 1879. La sola copia ad oggi censita di questo documento è conservata in F-Pn, 8-Vm Pièce 3821.

²⁴ L'archivio di Lechat è conservato in F-Pap, D 145 E³ 13-36; il registro in oggetto si trova nella scatola avente segnatura D 145 E³ 24.

acquirenti.²⁵ Di tutta la musica venduta in quella circostanza, la sola ad essere oggi disponibile è quella acquistata da Jean-Baptiste Weckerlin, che si accaparrò una parte consistente del fondo del Théâtre Italien per la biblioteca del Conservatoire di Parigi, della quale egli era il direttore. All'accesso del materiale nella biblioteca, Weckerlin inventariò le partiture complete, mentre non fece lo stesso con il restante. Il lavoro di catalogazione proseguì nel tempo, senza giungere mai a conclusione.

Nella seconda metà del Novecento, il fondo (assieme a buona parte della biblioteca del Conservatoire) fu trasferito nel Département de la Musique della Bibliothèque Nationale de France, dov'è tuttora conservato – in particolare sotto le segnature D e L. La mancata catalogazione in blocco del materiale al momento dell'acquisto pone ancora oggi molti problemi ai ricercatori. Le partiture complete provenienti dal Théâtre Italien sono chiaramente identificabili grazie a un registro inventariale stilato da Weckerlin;²⁶ non altrettanto può dirsi del restante. Chi voglia appurare la provenienza dal Théâtre Italien di manoscritti musicali di opere italiane non compresi nel registro di Weckerlin (pezzi staccati, parti orchestrali, eccetera) deve analizzare, di volta in volta, la tipologia di carta utilizzata, la calligrafia dei copisti, gli eventuali timbri.

Ai fini del presente studio, le fonti interessanti sono quelle relative alle opere di Verdi eseguite al Théâtre Italien entro la Stagione d'opera 1855-56. Ciò significa che si dispone di materiali musicali certamente provenienti dall'istituzione parigina per due titoli: *Il proscritto* (*Ernani*) e *I due Foscari* (Tabella 1). Delle altre opere eseguite in quel periodo (*Nabucodonosor*, *Luisa Miller*, *Il trovatore*, un frammento di *Attila*) i materiali esecutivi risultano attualmente dispersi.²⁷ Non si può comunque escludere la possibilità che altra musica di Verdi si celi nella parte di materiale acquistato da Weckerlin che aspetta ancora oggi di essere catalogato e messo a disposizione dei ricercatori.

²⁵ È così possibile correggere Janet Johnson, la quale, sulla base di dichiarazioni rilasciate da uno degli acquirenti del fondo, Jean-Baptiste Weckerlin, afferma che concorsero all'asta al massimo tre persone: Weckerlin stesso, un rappresentante dell'erigendo Théâtre Bellecour di Lione e un commerciante di carta (ROSSINI, *Il viaggio a Reims* cit., *Commento critico*, pp. 19-20, n. 4).

²⁶ F-Pn, *Catalogue par numéros d'entrée du Conservatoire*, n° 18158-27655 (1^{er} trimestre 1875-1^{er} trimestre 1894).

²⁷ Potrebbero fare eccezione alcune parti staccate (orchestrali e corali) di brani di *Nabucodonosor* (cavatina di Zaccaria: F-Pn, L 20042; coro "Và pensiero": F-Pn, L 20048 (A-B)) e di *Ernani* (finale del terzo atto: F-Pn, L 20067), parti delle quali, però, non è possibile né appurare la provenienza dal Théâtre Italien, né proporre una datazione ragionevolmente sicura. Si tratta, in ogni caso, di materiali poco significativi, che non mostrano rilevanti segni di utilizzo.

TABELLA 1

OPERA	FONTI	SEGNATURA
<i>Il proscritto</i> (<i>Ernani</i>)	Parti: - recitativo Oldrado [<i>alias</i> Ernani] "Cessarono i suoni" (IV, 13) <i>tre fascicoli</i> - recitativo Zeno [<i>alias</i> Silva] "Oggi vincesti Andrea" (II, 9) <i>dieci fascicoli</i> - coro "Esultiamo!... letizia ne inondi..." (II, 6) <i>un folio</i>	D 17765 D 17766 D 18047
<i>I due Foscari</i>	Partitura completa <i>tre volumi</i> Parti: - spartito per suggerire <i>tre volumi</i> - spartito del coro <i>un volume</i>	D 9699 (1-3) L 20041 L 20041

2.2. Libretti

Quando il Théâtre Italien pianificava prime esecuzioni (assolute o locali) o riprese di particolare rilievo, editori associati all'istituzione erano usi stampare il libretto bilingue dell'opera in programma. Per questo studio si è fatto ricorso ai libretti delle opere di Verdi conservati nella collezione del Département de la Musique della Bibliothèque Nationale de France (F-Pn). La Tabella 2 dettaglia gli esemplari consultati.

TABELLA 2

OPERA	EDIZIONE	SEGNATURA
<i>Nabucodonosor</i>	Lange Levy, 1845	Th ^B 3833
<i>Il proscritto</i> [<i>Ernani</i>]	Lange Levy, 1846	Th ^B 753 A
<i>I due Foscari</i>	Lange Levy, 1846	Th ^B 2837
<i>Luisa Miller</i>	[Michel Lévy frères], 1853	Th ^B 1646
<i>Ernani</i>	[Michel Lévy frères], 1855	Th ^B 3047
<i>Il trovatore</i>	[Michel Lévy frères], 1855	Th ^B 1357

2.3. Carte d'archivio ed epistolari

Per orientare le ricerche sulla documentazione inerente la gestione amministrativa ed artistica del Théâtre Italien nel periodo di nostro interesse la tesi dottorale di Janet Johnson è uno strumento di lavoro imprescindibile. Merito della studiosa statunitense è l'aver ricostruito il destino degli archivi del teatro dopo la chiusura, dettagliato in quali istituzione parigine tale documentazione risulta oggi disseminata, e descritto in modo piuttosto preciso il contenuto delle singole collezioni. Johnson ha fornito anche un utile quadro degli archivi governativi che conservano

i documenti derivanti dalle molteplici azioni che, nel corso degli anni, lo Stato francese interpretò nei confronti del Théâtre Italien.²⁸ La Tabella 3 segnala le principali collezioni documentarie consultate per il presente studio.

TABELLA 3

TIPOLOGIA	ISTITUZIONE	COLLEZIONE	SEGNATURA
Archivi del Théâtre Italien	Archives Nationales	Théâtre de l'Opéra	AJ ¹³
	Bibliothèque Nationale de France - Manuscrits	Nouvelles acquisition françaises	N.A.F. 3041
	Bibliothèque Nationale de France - Bibliothèque de l'Opéra	Archives Théâtre Italien	THEATRES. PARIS TH. IT.
Archivi del Governo francese	Archives Nationales	Administration générale de la France - Beaux Arts	F ²¹

Oltre che a carte d'archivio, si è fatto ampio ricorso a fonti epistolari, spesso inedite. La maggior parte delle lettere prese in considerazione attengono a tre distinti *corpora*. Il primo è il carteggio che Verdi intrattene con i suoi editori francesi, i fratelli Léon e Marie Escudier, per la consultazione del quale è stato possibile ricorrere ai materiali preliminari all'edizione critica (attualmente in preparazione) messi gentilmente a disposizione dal curatore, Alessandro Di Profio. Il secondo è il carteggio fra Verdi e gli editori Ricordi (nelle persone di Giovanni e di Tito, e del loro segretario Girolamo Cerri): le lettere inedite attenenti a questo *corpus* sono state consultate sulla banca dati dell'epistolario verdiano posseduta dall'Istituto nazionale di studi verdiani di Parma. Il terzo carteggio è quello fra gli Escudier e i Ricordi, del quale sopravvivono solo una parte delle lettere scritte dai primi ai secondi, lettere conservate nell'Archivio Ricordi (alla Biblioteca Braidense di Milano), le cui riproduzioni in formato digitale sono liberamente accessibili su "Internet Culturale", portale dell'Istituto centrale per il catalogo unico delle biblioteche italiane.

2.4. Periodici

Periodici specialistici, riviste culturali, quotidiani politici sono fonti generosissime per gli studiosi che si interessano al panorama musicale parigino dell'Ottocento. A questo genere di documenti occorre però accostarsi con cautela. I più importanti inquadramenti generali sulla stampa di argomento musicale francese hanno confermato un fatto già messo in luce, in modo magistrale, da Honoré de

²⁸ JOHNSON, *The Théâtre Italien and Opera and Theatrical Life* cit., § 2.

Balzac nel romanzo *Illusions perdues* (1837-1843): l'estrema faziosità del sistema pubblicistico locale coevo.²⁹ Dietro una stroncatura o un panegirico si nascondevano spesso interessi materiali che esulavano dal dato artistico. Ciò è particolarmente evidente se si guarda alle riviste emanazione di una casa editrice: lo scopo degli articoli in esse pubblicati era molto spesso la promozione dei prodotti della casa editrice stessa, e, al contempo, lo screditamento di quelli dei propri concorrenti. Verdi, per esempio, ebbe un sostenitore indefesso ne «La France musicale», settimanale pubblicato dai fratelli Léon e Marie Escudier, editori francesi del compositore, e un oppositore feroce nella «Revue et gazette musicale de Paris», pubblicata dall'editore Maurice Schelsinger prima, e da Louis Brandus poi, cioè i principali concorrenti degli Escudier. Ciò non deve comunque limitare o inibire lo sfruttamento di tali fonti: come puntualizza giustamente Marco Capra, dato per scontato l'esercizio di adeguati strumenti critici, «anche i periodici musicali, con le loro verità e ancor più con le loro menzogne, contribuiscono per la loro parte a delineare i contorni di un'epoca, di un luogo, di una circostanza».³⁰ Stabiliti tali presupposti, in questo studio si è cercato di ricorrere a molteplici testate, di incorciare i dati da esse provenienti, e di rendere evidenti, di volta in volta, gli interessi particolari che possono celarsi dietro un articolo, una recensione, un annuncio.

I periodici parigini ai quali si è fatto più ampio ricorso sono le tre maggiori riviste di argomento musicale del periodo («La France musicale» – che, nel biennio 1849-1850 adottò il titolo «La musique. Gazette de La France musicale» –, «Le ménestrel» e la «Revue et gazette musicale de Paris»), i quotidiani generalisti di più solido credito e ampia diffusione («Le constitutionnel», «Journal des débats politiques et littéraires», «La presse» e «Le siècle») e due prestigiose riviste culturali (la «Revue des Deux Mondes» e «L'illustration»). Tali testate sono consultabili in formato digitale su varie banche dati: il portale digitale della Bibliothèque Nationale de France “Gallica” (gallica.bnf.fr), la biblioteca digitale “archive.org”, il “Répertoire international de la presse musicale” (ripn.org).

Oltre che ai periodici francesi, ci si è rivolti frequentemente alle due principali riviste italiane di argomento musicale: la «Gazzetta musicale di Milano» e «L'Italia musicale». Lo sfruttamento di queste fonti ha richiesto le stesse cautele adoperate per le testate francesi. Com'è noto, la «Gazzetta musicale di Milano» era

²⁹ Punti di riferimento metodologici essenziali per un approccio informato alla critica musicale francese dell'Ottocento sono KATHARINE ELLIS, *Music criticism in nineteenth-century France. La Revue et Gazette musicale de Paris, 1834-80*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, e *Reading Critics Reading. Opera and Ballet Criticism in France from the Revolution to 1848*, edited by Roger Parker and Mary Ann Smart, Oxford, Oxford University Press, 2001.

³⁰ MARCO CAPRA, *Alla ricerca dei periodici musicali. In margine alla pubblicazione del catalogo dei periodici musicali delle biblioteche della Campania*, in «Rivista italiana di musicologia», XXXII/2, 1997, pp. 367-382: 368.

pubblicata da Ricordi, editore italiano di Verdi, mentre «L'Italia musicale» dal suo principale concorrente Lucca: tale conflittualità orientava in misura sostanziale il tenore degli articoli. Anche questi periodici sono consultabili in linea (sui portali "Internet Culturale" e "Répertoire international de la presse musicale").

Parte prima

Relazioni

Contesto

1. La «capitale del mondo moderno»

Per ricostruire la storia dei rapporti di Verdi e della sua musica con il Théâtre Italien nei due decenni centrali dell'Ottocento alcune riflessioni sulla Parigi dell'epoca non sono soltanto utili, ma addirittura ineludibili. Di tale relazione, infatti, la capitale francese fu ovviamente la macroscopica scenografia geografica e sociale, ma anche – e soprattutto – uno dei motori che ne originarono ed orientarono lo sviluppo. Che la storia in questione non avrebbe potuto seguire il medesimo corso se si fosse svolta in un'altra città è una constatazione tanto ovvia quanto necessaria. Pensare la Parigi dell'Ottocento, del resto, significa confrontarsi con un oggetto unico, infinitamente complesso e frastagliato, con un'entità, soprattutto, che è al tempo stesso luogo fisico e proiezione mentale, corporeità e immaginazione: con un mito, insomma. Come ci spiegano studiosi irretiti dal fascino della capitale francese – su tutti Walter Benjamin e Karlheinz Stierle³¹ – nell'Ottocento Parigi fu sia una città *reale*, con le proprie specificità antropologiche, sociali, politiche, economiche e culturali, crogiuolo di esperienze (materiali e intellettuali) che incisero in modo sostanziale sugli sviluppi della storia internazionale, sia un'*idea* di città, un discorso (per dirla con Stierle) stratificatosi nell'immaginario collettivo, al cui sviluppo concorsero, per esempio, la letteratura, la pittura, il teatro, la musica. Nell'ottica di un approccio culturale alla storia ottocentesca di Parigi e delle sue istituzioni (anche musicali), tentare di scindere il tangibile dal mitico appare un esercizio non solo ozioso e al limite dell'impraticabile, ma, soprattutto, profondamente fuorviante. Con influenze reciproche, intrecci inestricabili, sovrapposizioni e contrasti, la città concreta e quella immaginaria vivevano un'inesausta relazione creativa, in una sorta di simbiosi che rende spesso impossibile individuare il confine fra realtà e mito, o comprendere quando la prima sia all'origine del secondo e non viceversa. Qui non si tratta di ripensare la Parigi dell'Ottocento. Lo scopo di queste pagine introduttive, invece, è offrire coordinate utili ad immaginare quale

³¹ Si vedano soprattutto WALTER BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, in ID., *Gesammelte Schriften*, Band V, 1, herausgegeben von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982 (trad. it. *I «passages» di Parigi*, in ID., *Opere complete*, IX, Torino, Einaudi, 2000) e KARLHEINZ STIERLE, *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt*, Munich - Vienne, Carl Hanser, 1993 (trad. fr. *La capitale des signes. Paris et son discours*, Paris, Fondation Maison des sciences de l'homme, 2001).

potesse essere l'aspetto e la funzione – o, meglio, gli aspetti e le funzioni – che, attorno alla metà dell'Ottocento, un artista straniero (come Verdi) poteva verosimilmente riconoscere alla capitale francese.

Il concetto chiave attorno al quale il discorso sulla Parigi ottocentesca si è sviluppato nel corso dei decenni si trova perfettamente condensato nella formula (divenuta ormai – purtroppo – inflazionatissima) utilizzata da Walter Benjamin come titolo dell'*exposé* dell'incompiuto *Passagenwerk: Paris, capitale du XIX^{ème} siècle*.³² Per il filosofo tedesco, la città francese fu non solo uno spazio catalizzatore di idee ed eventi storici, ma il centro ideale nel quale nacque e dal quale si irradiò una nuova civiltà – quella delle grandi masse. Le riflessioni di Benjamin elaborarono e, probabilmente, fissarono il mito, ma di certo non lo crearono. Ovviamente in altre forme e con altre accezioni, l'idea di una Parigi "capitale del mondo" circolava nell'Ottocento stesso, e godeva di una tale fortuna da venire utilizzata costantemente in pubblicazioni dai contenuti più vari, e in infinite declinazioni: «capitale de l'univers», «capitale du monde civilisé», «capitale des capitales», «foyer de la civilisation universelle», «reine du monde». ³³ Alla definizione di tale idea contribuì probabilmente il lungo processo di sacralizzazione della patria messo in atto dai francesi fin dagli ultimi decenni del XVII secolo;³⁴ tuttavia, l'egemonia di Parigi non era professata e riconosciuta soltanto dalla popolazione autoctona, in senso nazionalistico, ma anche dagli stranieri. «Paris n'est pas la capitale de la France seule, mais bien de tout le monde civilisé» sentenziò Heinrich Heine dopo essere entrato in contatto per la prima volta con la capitale francese,³⁵ ma anche uno scrittore come Giuseppe Rovani, che con la Francia non ebbe rapporti diretti e che Parigi non la vide mai, nell'apertura del libro ventesimo del romanzo *Cento anni*, scrisse: «Parigi

³² WALTER BENJAMIN, *Paris, Capitale du XIX^{ème} siècle*, in ID., *Das Passagen-Werk* cit., pp. 60-77.

³³ Simili definizioni sono estrapolate volutamente alla rinfusa da pubblicazioni diversissime, pubblicate su un arco di tempo molto ampio (dagli anni Venti agli anni Settanta dell'Ottocento): indice di quanto l'idea della posizione egemonica di Parigi fosse radicata e pervasiva. I testi in questione sono, nell'ordine: HENRI TARDIEU DENESLE, *Petit atlas de toutes les parties du monde, à l'usage de la jeunesse*, Paris, Tardieu-Denesle, 1823⁴, p. 17; MICHEL NICOLAS BALISSON DE ROUGEMONT, CHARLES DÉSIRÉ DUPEUTY, ÉTIENNE ARAGO, *Paris dans la comète, revue-vaudeville en un acte*, Paris, Imprimerie Dondey-Dupré, [1836], p. 2; ARSÈNE HOUSAYE, *Les aventures de Jeanne D'Armaillac*, in ID., *Les mille et une nuits parisiennes*, 4 voll., Paris, Dentu, 1875, II, pp. 315-380: 317; *Histoire d'un cœur de bois*, in «Le conseiller des artistes», II/35-36, novembre 1862, pp. 140-141: 141; L. R., *L'Église de Dieu et la France au grand jour de la vérité éternelle, poème en XXXII chants*, Lons-le-Saunier, Imprimerie Mayet, 1877, p. 117.

³⁴ Sulla formazione dell'idea della sacralità della nazione francese si veda DAVID E. BELL, *The Cult of Nation in France. Inventing Nationalism, 1680-1880*, Cambridge-London, Harvard University Press, 2001.

³⁵ HEINRICH HEINE, *De la France*, Paris, Eugène Renduel, 1834, p. 82. Il brano è citato anche in STIERLE, *La capitale des signes* cit. (p. 157): l'autore utilizza proprio il caso di Heine per osservare come uno straniero (in questo caso un tedesco) poteva sviluppare un proprio discorso su Parigi.

è la capitale del mondo; anche senza essere Francesi bisogna confessarlo».³⁶ La formula "Parigi capitale del mondo" era insomma sia un motto alla moda, sia una sorta di *passepourtout* attraverso il quale si poteva alludere a un mito condiviso, stracolmo di connotazioni e suscettibile di infinite variazioni.

Lo straniero non solo contribuiva allo sviluppo del discorso su Parigi e alla sua diffusione entro e fuori i confini francesi, ma di esso era egli stesso elemento costitutivo. Durante tutto il XIX secolo affluì a Parigi un'umanità straniera variegata e stratificata: migranti economici, perlopiù appartenenti alle classi popolari e piccolo borghesi, che si recavano nella capitale francese alla ricerca di lavoro; rifugiati politici, che si spostavano ad ondate, in corrispondenza dei moti rivoluzionari che infiammarono l'Europa della prima metà del secolo; esponenti del mondo alto-borghese ed aristocratico, dediti alla politica, alla finanza, o sedotti dalla mondanità parigina; artisti di ogni genere: dai letterati ai pittori, dagli attori ai musicisti. Studi demografici attestano che gli stranieri residenti a Parigi nell'Ottocento arrivarono a coprire, in alcune fasi, il 7% circa della popolazione totale; alle presenze fisse, poi, si sommava un numero fluttuante di visitatori occasionali.³⁷ La presenza straniera, insomma era certamente consistente, ma se si guarda a come essa veniva raccontata dai contemporanei, ci si trova di fronte a descrizioni esaltate ed esaltanti. «Toute l'Europe ne rêve que Paris» certificava Stendhal,³⁸ e Louis Desnoyers, nell'introduzione a un volume interamente consacrato alla descrizione umoristica dei *tipi* stranieri che abitavano la capitale (l'arabo, il cinese, l'inglese, l'italiano, il tedesco...) dichiarava: «Paris est la ville des étrangers par excellence, et ce qu'on y rencontre le moins, c'est à coup sûr des Parisiens».³⁹ Parole di tal genere non erano né effimere né estemporanee. Esse descrivevano il tangibile internazionalismo che caratterizzava la capitale francese in termini certamente iperbolici, ma era proprio tramite questi panorami iperbolici che i parigini, i francesi, e, ancor, più, gli stranieri, maturavano una propria coscienza della città.

Si diceva sopra che una parte consistente degli stranieri che confluivano nella capitale francese era composta da artisti. Quel che attraeva tale categoria erano certamente le opportunità lavorative che la città offriva, ma anche (e spesso soprattutto) l'idea secondo la quale Parigi fosse non solo la "capitale del mondo", ma anche la capitale mondiale delle arti. Non che una simile patente derivasse dalla bellezza della città. Prima che gli interventi di Haussmann riscrivessero completamente il suo aspetto e ne facessero un modello urbanistico, Parigi era considerata

³⁶ GIUSEPPE ROVANI, *Cento anni*, Milano, Redaelli, 1868, p. 618.

³⁷ Per uno quadro d'assieme sull'argomento si veda PAUL GERBOD, *Des étrangers à Paris au XIX^e siècle*, in «Ethnologie française», XXV/4, 1995, pp. 569-580.

³⁸ STENDHAL, *Rome, Naples et Florence*, 3 voll., Paris, Delaunay, 1826³, II, pp. 66-67.

³⁹ LOUIS DESNOYERS, *Aperçu général sur les étrangers à Paris*, in *Les étrangers à Paris*, Paris, Charles Warée, [1844], pp. iv-xxxv: iv.

da tanti esteticamente inferiore ad altre città europee, soprattutto italiane.⁴⁰ Il suo primato artistico, invece, discendeva da oggetti immateriali: dalla letteratura, dagli spettacoli, dalla musica, dalla moda, dal lusso, dalla sua variegata umanità. «Paris, la métropole des arts, l'abbaye de Thélème de la fantaisie, le grand bazar du luxe européen, la Mecque où se rendent, de tous les coins de l'horizon, tous les croyants du plaisir» scriveva Théophile Gautier nel 1853.⁴¹ Parigi capitale dell'effimero, dunque, che non per niente aveva nel *flâneur* il suo cittadino-tipo.⁴²

Ma non per forza i «croyants du plaisir» evocati da Gautier si recavano a Parigi perché convinti che la produzione culturale autoctona fosse la migliore al mondo. L'egemonia intellettuale vantata dalla capitale francese, infatti, non risiedeva nell'autarchia, bensì proprio nel suo costituzionale cosmopolitismo, nella sua capacità, cioè, di chiamare a sé i migliori artisti del panorama internazionale. Come dichiarava Rovani, Parigi «seppe costituirsi in patria universale di tutti i grandi ingegni. Parigi venera l'intelligenza da qualunque parte venga, comunque si presenti».⁴³ Appare quasi inevitabile che, nella capitale dell'immateriale, non si volesse che un artista straniero andasse a cercare beni concreti. Che un compositore, ad esempio, guadagnasse o pretendesse di guadagnare molto era un'accusa infamante (che colpì, tra gli altri, le due maggiori celebrità musicali della prima metà dell'Ottocento: Rossini e Meyerbeer). Certo, le istituzioni parigine era ricche, i committenti e i mecenati numerosi, e gli artisti davvero potevano ambire a lauti compensi; ma quel che un artista doveva cercare a Parigi, nella percezione comune, non era il denaro, bensì il proprio «diplôme de gloire».⁴⁴ Come assicurava Gautier, spettava alla capitale francese il compito di decidere della definitiva consacrazione internazionale di un artista: «Un poète, un chanteur, un comédien que Paris a daigné favoriser de son approbation suprême peut aller partout le front levé, il est sûr des applaudissements de l'univers».⁴⁵ Questo primato del pubblico parigino risiedeva nella convinzione secondo la quale il gusto estetico della comunità intellettuale locale fosse, a livello internazionale, il più evoluto e autorevole:

⁴⁰ Secondo Victor Hugo, ad esempio, rispetto a Parigi «Rome a plus de majesté, Trèves a plus d'ancienneté, Venise a plus de beauté, Naples a plus de grâce» (VICTOR HUGO, *Introduction*, in *Paris Guide, par les principaux écrivains et artistes de la France*, 2 voll., Paris, Lacroix - Verboeckhoven, 1867, I, pp. i-xliv: xviii).

⁴¹ THÉOPHILE GAUTIER, *Introduction*, in *Paris et les Parisiens au XIX^e siècle. Mœurs, arts et monuments*, Paris, Morizot, 1856, pp. i-iv: iii.

⁴² Figura cruciale nella costruzione del mito di Parigi, il *flâneur* ha goduto e gode di un'inesausta attenzione da parte di letterati e studiosi; fra i tanti contributi, si vedano almeno i saggi raccolti in *The flâneur*, edited by Keith Tester, London, Routledge, 1994.

⁴³ ROVANI, *Cento anni cit.*, p. 618.

⁴⁴ CHARLES FORSTER, *Physiologie de l'étranger*, Paris, Garnier Frères, 1844, p. 32.

⁴⁵ THÉOPHILE GAUTIER, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 6 voll., Paris, Hetzel, 1858-1859, III, p. 108.

Ce n'est [...] pas que Paris se connaisse mieux en musique, en poésie, en peinture, que l'Allemagne, l'Angleterre ou l'Italie ; mais Paris est, en toutes choses, un excellent juge, impartial, perspicace, plein de sang-froid, plus sensible aux défauts qu'aux beautés, ayant peur d'admirer à vide, et sachant que ses arrêts sont sans appel.⁴⁶

Non è innocuo che Gautier includesse la musica fra le discipline delle quali la capitale francese doveva essere considerata giudice supremo. A Parigi, infatti, veniva riconosciuta una posizione di assoluta centralità nel panorama musicale coevo. È vero che nel corso di tutto l'Ottocento la città possedette centri di formazione, produzione e fruizione musicale, sia pubblici che privati, di assoluto prestigio, ma è altrettanto vero che era dalla sua aura mitica che Parigi traeva buona parte del proprio prestigio. Durante tutto il secolo musicisti di ogni nazionalità videro in Parigi una città – e un'entità – con la quale, volenti o nolenti, era indispensabile confrontarsi per mirare alla rinomanza internazionale. In una lettera di poco precedente al contestatissimo esordio di *Tannhäuser* all'Académie Impériale di Musique nel 1861, Wagner dichiarava che «die Franzosen» (da intendere come i parigini) «seinen gegenwärtig der eigentliche Prototyp der europäischen Civilisation, und auf sie entscheidend einwirken, hiesse auf ganz Europa wirken».⁴⁷ Se si legge questa frase alla luce dell'annoso e inesausto desiderio di riconoscimento da parte di Parigi che il compositore nutriva, si può avere un'idea di quanto il discorso sulla città arrivò a penetrare nella coscienza dell'uomo, e, di conseguenza, a interagire con la sua percezione della realtà.

Per gli artisti dell'epoca – compositori, ovviamente, compresi –, Parigi rappresentava *tangibilmente*, e non soltanto in senso metaforico, la ribalta da cui mostrarsi a tutto il mondo, e attraverso la quale il successo internazionale poteva farsi concreto. Per parafrasare un concetto che Pascale Casanova ha utilizzato nel descrivere la Parigi letteraria dell'Ottocento,⁴⁸ si potrebbe dire che Parigi svolgeva la *funzione* di capitale mondiale della musica. In questa accezione, la città era allo stesso tempo un luogo reale e ideale, una capitale internazionale e de-nazionalizzata, dove si incrociavano linguaggi e tradizioni differenti e che fungeva da cassa di risonanza globale per le creazioni di musicisti che confluivano in quella città da ogni parte del mondo.

⁴⁶ *Ivi*, pp. 108-109.

⁴⁷ «I francesi sono attualmente il vero prototipo della civiltà europea, e fare suo loro un effetto decisivo, significa agire sull'Europa intera». Lettera a Mathilde Wesendonck (Parigi, 10 aprile 1860), in RICHARD WAGNER, *Sämtliche Briefe*, Band XII: *Briefe des Jahres 1860*, herausgegeben von Martin Dürer, Wiesbaden, Breitkopf und Härtel, 2001, pp. 116-123: 119.

⁴⁸ PASCALE CASANOVA, *Paris, méridien de Greenwich de la littérature*, in *Capitales culturelles, capitales symboliques. Paris et les expériences européennes*, sous la direction de Christophe Charle et Daniel Roche, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, pp. 289-296.

Verdi fu per la prima volta a Parigi a metà del 1847, di passaggio e poi di ritorno da Londra, dove si era recato a montare *I masnadieri*. Molte delle lettere che egli scrisse in quel periodo ai suoi corrispondenti italiani contengono commenti sulla capitale francese, sulle sue peculiarità sociali, sulla sua vita musicale: commenti a volte cordiali («ciò che ho visto di Parigi mi piace assai»), altre volte tiepidi («Parigi è una misera cosa dopo Londra»), ma che proprio per la loro varietà – al limite, talvolta, dell’ambivalenza – testimoniano una spiccata curiosità.⁴⁹ Una delle lettere forse più interessanti fu quella indirizzata a Giuseppina Appiani il 27 giugno 1847, da Londra.⁵⁰ «Io non vedo l’ora d’andare a Parigi» affermava il compositore, e, stando alle sue parole, il motivo di tale smania erano le ampie libertà personali che la capitale francese gli avrebbe concesso: «È un gran piacere fare quello che si vuole!!». Con tutta probabilità, seppur non dichiarata, parte della libertà che Verdi doveva anelare era quella di poter vivere il proprio legame sentimentale con Giuseppina Strepponi, di recente trasferitasi a Parigi. Nella lettera alla Appiani, nondimeno, il compositore riconduceva tutto all’ambito professionale: «Quando io penso che starò parecchie settimane a Parigi senza essere imbrogliato in affari musicali, senza sentire a parlare di musica (perché metterò alla porta tutti gli editori ed impresari) vado in svenimento per la consolazione». Non solo: egli dichiarava candidamente che Parigi non esercitava su di lui «alcuna seduzione particolare». Verdi, come spesso accade nelle sue lettere – e ad onta dell’approccio di molti commentatori, tanto zelanti nell’esaltare il contenuto letterale delle sue frasi lapidarie quanto indolenti nel tentare di svelarne le frequenti contraddizioni –, adottò qui una posa artefatta. Il distacco (al limite dell’alterigia) sbandierato nei confronti di Parigi e del suo *humus* musicale è inesorabilmente smentito dalle azioni concrete. Non solo da tempo Verdi era in strette relazioni con «editori ed impresari» francesi, ma poco dopo il suo arrivo nella capitale spuntò un contratto che gli valse la commissione di *Jérusalem* e, di conseguenza, l’esordio (da tempo accarezzato) all’Opéra. Inoltre, la presunta incuranza nei confronti di Parigi si trasformò ben presto in un legame strettissimo. Le programmate «settimane» di vacanza si fecero mesi, e poi anni: sommando i diversi soggiorni, per quasi metà del decennio oggetto del nostro studio Verdi risiedette nella capitale francese.⁵¹ Soprattutto, Parigi divenne (o, meglio, si confermò) un’inesauribile fonte di nutrimento per l’arte del compositore. Come

⁴⁹ Le due citazione sono tratte da lettere indirizzate a Clara Maffei, rispettivamente il 9 giugno 1847 da Londra (pubblicata in *Copialettere*, p. 457), e il 29 luglio 1847 da Parigi (in ALESSANDRO LUZIO, *Profili biografici e bozzetti storici*, 2 voll., Milano, Cogliati, 1927, II, p. 513).

⁵⁰ Pubblicata in *Copialettere*, pp. 457-458.

⁵¹ Per enumerazioni sintetiche dei soggiorni parigini di Verdi si vedano ALESSANDRO DI PROFIO, s. v. “Verdi, Giuseppe”, in *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, sous la direction de Joël-Marie Fauquet, Paris, Fayard, 2003, pp. 1262-1267, e RAFFAELE MELLACE, *Con moltissima passione. Ritratto di Giuseppe Verdi*, Roma, Carocci, 2013, pp. 61-68.

gli studiosi hanno ampiamente sottolineato, Verdi si tenne costantemente aggiornato su quello che nella capitale francese veniva prodotto in fatto di letteratura poesia teatro musica opera, e tale bagaglio di conoscenze entrò inevitabilmente a far parte del suo orizzonte di riferimenti culturali ed estetici.⁵² Addirittura, come ha mostrato Emilio Sala, Parigi stessa – la sua retorica, i suoi riti, il suo ambiente sonoro, i suoi “tipi” umani, la sua aura – sarebbe assunta al rango di coprotagonista di uno dei suoi capolavori: *La traviata*.⁵³

Il reciproco rapporto di arricchimento, di scambio vitale, che si instaurò fra il compositore e la capitale francese proprio negli anni di nostro interesse non si sarebbe più interrotto. Con nessun'altra città straniera Verdi ebbe un legame altrettanto profondo. E non è certo un caso se anche lui sarebbe giunto a definire Parigi «la capitale del mondo moderno».⁵⁴

2. Un teatro necessario

Fra i compositori d'opera stranieri che mirarono ad accedere al mondo musicale parigino durante i primi tre quarti dell'Ottocento, gli italiani furono gli unici a poter usufruire di una porta d'ingresso a loro riservata: il Théâtre Italien. Senza voler ripercorrere la storia complessiva dell'istituzione, occorre qui isolare alcune caratteristiche peculiari, assunte nel momento stesso in cui il teatro fu fondato e rimaste sostanzialmente inalterate almeno fino allo scadere del periodo di competenza di questo studio. Attraverso l'osservazione di tali caratteristiche è possibile, in primo luogo, valutare la specificità della posizione occupata dall'istituzione all'interno del circuito teatrale parigino dell'epoca, e, in secondo luogo, isolare dati che saranno indispensabili per analizzare e comprendere le relazioni intercorse fra il teatro e Verdi.

⁵² Attorno ai molteplici influssi che la cultura francese esercitò sull'arte di Verdi esiste una bibliografia ormai talmente nutrita e sfaccettata da rendere arduo il riferirne in modo anche lontanamente esaustivo. Come inquadramenti complessivi dell'argomento si vedano, almeno, MARCELLO CONATI, *Verdi et la culture parisienne des années 1830*, in *Music in Paris in the Eighteen-Thirties / La musique à Paris dans les années mil huit cent trente*, edited by Peter Bloom, Stuyvesant, Pendragon, 1987, pp. 209-227, FABRIZIO DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino, EDT, 1993, pp. 208-236, e i capitoli introduttivi dei tre volumi di BUDDEN.

⁵³ EMILIO SALA, *Il valzer delle camelie. Echi di Parigi nella Traviata*, Torino, EDT, 2008 (poi aggiornata nella trad. ingl. *The Sounds of Paris in Verdi's La traviata*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013).

⁵⁴ Lettera a Clara Maffei, Sant'Agata, 30 settembre 1870, pubblicata in ABBIATI, III, pp. 360-361: 361.

Nella storia della musica in Francia la fondazione del Théâtre Italien, nel 1801, rappresenta sotto molti punti di vista un evento cruciale. Con questa istituzione, infatti, l'opera italiana entrava a far parte in modo stabile dell'offerta musicale nazionale. Se fin dalla seconda metà del XVII secolo tale genere aveva trovato terreno fertile in vari paesi europei, in Francia, dopo un fallimentare progetto di importazione messo in campo da Mazarino fra il 1640 e il 1660, esso incontrò resistenze tanto forti da stimolare la creazione di una forma operistica intenzionalmente alternativa e autoctona (la *tragédie en musique*). L'ostracismo francese iniziò a incrinarsi nel corso della seconda metà del Settecento. I fortunati scritti sulla musica di Jean Jacques Rousseau e dei *philosophes* non solo aprirono il campo ad aspre polemiche (dalla celeberrima *Querelle des Bouffons* alla diatriba fra gluckisti et piccinnisti), ma fecero aumentare progressivamente l'interesse nei confronti dell'opera italiana, allestita sempre più di frequente e in contesti mano a mano sempre più strutturati. Tappa finale di questa fase esplorativa fu la fondazione, nel 1789, del Théâtre de Monsieur, prima istituzione parigina votata specificamente all'opera italiana. Già nel 1791, tuttavia, il progetto si era interrotto.⁵⁵

Senza dubbio tali esperienze facilitarono la creazione di un diffuso orizzonte estetico favorevole all'acclimatazione dell'opera italiana, ma servì l'intervento statale per stabilizzare definitivamente il genere nella capitale. Fu per volere di Napoleone Bonaparte che, nel 1801, venne inaugurata l'Opera Buffa, prima denominazione assunta dal Théâtre Italien. Dopo pochi anni di attività, l'istituzione fu coinvolta in un progetto di complessiva riorganizzazione del sistema teatrale parigino. Per mezzo di tre decreti governativi emanati fra il 1806 e il 1807, venne abolita la legge del 1791 sulla *liberté des théâtres* – che riconosceva ad ogni cittadino la facoltà di «élever un théâtre public et y faire représenter des pièces de tous genres»⁵⁶ dopo aver presentato una semplice dichiarazione alla municipalità –, e al suo posto fu introdotto il sistema dei *privilèges*. Secondo la nuova normativa, l'apertura di una nuova sala doveva essere formalmente autorizzata dallo Stato; al contempo, il numero dei teatri cittadini fu ridotto ad otto, ognuno dei quali venne autorizzato ad allestire un genere specifico, in modo da evitare l'eccessiva concorrenza e la dispersione di pubblico. Le istituzioni superstiti furono suddivise in due categorie: i *grands théâtres* e i *théâtres secondaires*. Assieme all'Académie Impériale de Musique,

⁵⁵ Sulle vicissitudini legate all'istituzione di un teatro d'opera italiana a Parigi si vedano ANDREA FABIANO, *Histoire de l'opéra italien en France, 1752-1815. Héros et héroïnes d'un roman théâtral*, Paris, CNRS Éditions, 2006, e ALESSANDRO DI PROFIO, *La révolution des Bouffons. L'opéra italien au Théâtre de Monsieur 1789-1792*, Paris, CNRS Éditions, 2003.

⁵⁶ Legge del 13-19 gennaio 1791, citata in NICOLE WILD, *Dictionnaire des théâtres parisiens (1807-1914)*, Lyon, Symétrie, 2012², p. 6, n. 2.

al Théâtre Français e all'Opéra Comique, il Théâtre Italien fu inserito nel primo circuito e venne investito del diritto esclusivo di produrre opere italiane in lingua originale.⁵⁷

Nei decenni successivi il sistema dei *privilèges* subì varie ristrutturazioni (in particolare vennero creati spazi per nuovi generi e, dunque, per nuovi teatri), ma il monopolio del Théâtre Italien sull'opera italiana non fu mai messo in discussione: anche dopo la reintroduzione della *liberté des théâtres* nel 1863, a livello pratico l'istituzione continuò a esercitare le sue precedenti prerogative, fino alla chiusura nel 1877. Addirittura, visto che nella provincia francese l'opera italiana era eseguita assai raramente e in condizioni tendenzialmente estemporanee,⁵⁸ il Théâtre Italien rappresentò tanto in ambito parigino quanto a livello nazionale la sede per eccellenza del genere. Per tutte queste peculiarità, esso risultava un teatro dalle caratteristiche uniche nel panorama europeo coevo: a Londra, Madrid, San Pietroburgo, Vienna l'opera italiana migrava spesso da un teatro all'altro, veniva programmata assieme ad altri generi, era talvolta tradotta nella lingua nazionale. Il Théâtre Italien interpretava invece nel modo più ortodosso possibile il proprio ruolo: a Parigi non poteva esistere l'opera italiana senza il Théâtre Italien, e viceversa.

Oltre a creare e conservare un quadro normativo favorevole, il governo francese operò in modo da assicurare all'istituzione stabilità finanziaria e gestionale. All'infuori di un periodo durante il quale fu posto sotto il controllo dell'Opéra (dal 1819 al 1827), il Théâtre Italien si mantenne sempre autonomo. Il suo statuto era di natura ibrida, in quanto prevedeva una convivenza fra iniziativa privata e intervento pubblico. La direzione era affidata a un libero imprenditore nominato dal governo, che dall'esercizio delle proprie mansioni traeva un lucro; egli tuttavia non poteva agire in piena libertà, ma doveva al contrario sottostare a rigidi vincoli. Il direttore del teatro aveva anzitutto l'obbligo di rendicontare annualmente lo stato economico dell'impresa.⁵⁹ Una simile condizione era resa necessaria dall'esistenza

⁵⁷ Per l'ordinamento complessivo del sistema teatrale parigino fino agli anni Sessanta dell'Ottocento si vedano WILD, *Dictionnaire des théâtres parisiens* cit., pp. 5-12, e MARK EVERIST, *The Music of Power: Parisian Opera and the Politics of Genre, 1806-1864*, in «Journal of the American Musicological Society», LXVII/3, 2014, pp. 685-734.

⁵⁸ Per un'ampia panoramica sulla circolazione nella provincia francese dell'opera italiana (e in particolare dell'opera buffa), eseguita in lingua originale oppure in traduzione francese, si veda MATTHIEU CAILLIEZ, *La Diffusion du comique en Europe à travers les productions d'opere buffe, d'opéras-comiques et de komische Opern (France - Allemagne - Italie, 1800-1850)*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, Università degli Studi di Firenze, 2014, 2 voll., pp. 157-176, 611-632; inoltre, per sguardi mirati a casi specifici, si vedano GUY GOSSELIN, *L'âge d'or de la vie musicale à Douai 1800-1850*, Liège, Mardaga, 1994, pp. 121-124, e ID., *La symphonie dans la cité. Lille au XIX^e siècle*, Paris, Vrin, 2011, pp. 60-63.

⁵⁹ Secondo un decreto del 1° novembre 1807, la supervisione economica sui teatri era affidata a uno specifico funzionario statale, il *Surintendant des spectacles*: «Le budget des dépenses de chaque

di una sostanziosa sovvenzione statale, assegnata al teatro fin dalla sua fondazione e resa statutaria con i decreti napoleonici del 1806-1807.⁶⁰ Tale finanziamento fu spesso oggetto di polemiche, e per alcuni periodi venne sospeso; nondimeno, fu anche grazie ad esso che il Théâtre Italien si mantenne nel rango delle più ricche e prestigiose scene liriche europee. La supervisione del governo si estendeva comunque ben oltre il mero dato economico: nel corso degli anni, infatti, vennero formalizzate procedure tramite le quali lo Stato si assicurò il controllo sulla politica amministrativa e artistica del teatro. In particolare, gli obblighi del direttore vennero fissati in dettagliati capitoli d'appalto, i *cahiers des charges*, nei quali si trovavano specificati, ad esempio, i mesi dell'anno e i giorni della settimana in cui il teatro doveva aprire, la quantità di nuovi allestimenti da produrre, talvolta il numero e la qualità dei cantanti da ingaggiare.⁶¹

Per lo Stato francese, insomma, il Théâtre Italien era un ente di fondamentale importanza, meritevole di specifiche tutele e sussidi. Un simile interesse era motivato da una molteplicità di fattori, più o meno rilevanti a seconda delle specifiche fasi storiche. Quando si spese personalmente per la fondazione del teatro Napoleone mirava non solo a soddisfare il proprio gusto spiccato per la musica italiana, ma anche a rispondere a determinate esigenze politiche: vista l'egemonia conquistata sui territori italiani, la creazione di un teatro d'opera italiana a Parigi fu inteso dall'imperatore come un'azione al tempo stesso simbolica e concreta di pacificazione e di reciproca integrazione fra i popoli.⁶² L'esistenza del teatro, poi, fu considerata necessaria al fine di allineare la proposta spettacolare di Parigi a quella delle grandi capitali europee: sostenere un prestigioso teatro d'opera italiana, per la Francia, corrispondeva a rafforzare la propria posizione nel panorama culturale internazionale. E, ancora, il Théâtre Italien fu protetto poiché occupava un ruolo centrale nella vita parigina: l'istituzione infatti possedeva un pubblico fedele, composto in larga parte dalle *élites* locali, che utilizzava i suoi palchi come fondamentale

Théâtre lui sera soumis tous les ans avant le 1^{er} décembre, pour être présenté à notre approbation. Les comptables de chaque Théâtre rendront leurs comptes de l'année précédente, au plus tard, au mois de février de l'année suivante ; ces comptes seront présentés au Surintendant» (decreto citato in *Commission spéciale des Théâtres Royaux. Recueil d'ordonnances, décrets et documents divers*, s.l. [ma Paris], s.c., s.d. [1844?], p. 21).

⁶⁰ Sulla sovvenzione assegnata al Théâtre Italien durante l'epoca napoleonica si veda FABIANO, *Histoire de l'opéra italien en France, 1752-1815* cit., p. 147 et passim.

⁶¹ Numerose copie dei *cahiers des charges* imposti dallo Stato ai direttori del Théâtre Italien sono conservate in F-Pan, F²¹ 1113, F²¹ 1114, F²¹ 1115.

⁶² Nella lettera indirizzata al Ministro degli Interni Jean-Antoine Chaptal il 10 ottobre 1801 per sollecitare la creazione del Théâtre Italien, Napoleone notava che «Cela est surtout convenable, sous le point de vue politique, à cause de notre grande prépondérance en Italie» (*Correspondance de Napoléon I*, publiée par ordre de l'Empereur Napoléon III, 32 voll., Paris, Imprimerie Impériale, 1858-1870, VII, p. 359).

spazio di sociabilità. Infine – e forse soprattutto – secondo i piani statali il Théâtre Italien svolgeva una precisa funzione di tipo pedagogico: era, cioè, un’istituzione che ospitava una tradizione musicale non solo degna dell’attenzione del pubblico, ma che, per alcune sue caratteristiche, poteva essere presa a esempio dai professionisti della musica locali, sia compositori che interpreti.⁶³

3. Italiani al Théâtre Italien

Il Théâtre Italien commissionava piuttosto raramente nuove composizioni, in quanto larga parte della sua programmazione si basava su un repertorio rodato, progressivamente incrementato e rinnovato con titoli importati dalla scena operistica della penisola. Ciò, tuttavia, non significava che gli autori italiani avessero modesti rapporti con l’istituzione; al contrario, il loro concorso all’attività del teatro era frequente (specie per coloro che già godevano di una solida reputazione), e poteva concretizzarsi in diverse forme.

Di norma, la prima proposta che un compositore italiano si vedeva offrire dal Théâtre Italien riguardava la partecipazione all’esordio locale di un suo titolo che aveva circolato con successo sui principali palcoscenici italiani. Solitamente l’autore si recava a Parigi, se necessario modificava la partitura in base alle esigenze contingenti e al gusto locale, e prendeva parte alle prove in modo da perfezionare l’esecuzione. Qualora il pubblico parigino avesse confermato l’esito decretato dalle platee italiane, al compositore si poteva prospettare la concreta possibilità di sviluppare ulteriori collaborazioni con il teatro: ad esempio, poteva essere chiamato a curare altre riprese di sue opere, incaricato di comporre un titolo nuovo, oppure coinvolto, con varie mansioni, nella gestione artistica dell’istituzione. Il successo di un’opera al Théâtre Italien, inoltre, accresceva la reputazione del suo autore, che poteva pertanto ambire a ricevere commissioni da altre importanti scene locali – su tutte l’Opéra – ed estere.

Per il fatto di risiedere nella “capitale del mondo”, per il suo prestigio e per la sua natura di efficace veicolo all’avvio di carriere di respiro internazionale, il Théâtre Italien era, a livello europeo, una delle piazze più ambite dagli autori italiani. Un esempio poco conosciuto ma che consente di apprezzare quanto un compositore fosse disposto ad investire per il suo approdo su quelle scene è fornito dalla biografia di Federico Ricci. Ben noto ai pubblici italiani fin dalla metà degli anni Trenta, egli giunse a Parigi nel gennaio del 1843 allo scopo di far programmare al Théâtre Italien la sua opera *Corrado di Altamura*, già applaudita in diverse città

⁶³ Tale aspetto sarà approfondito nel § 2 della Seconda parte.

della penisola.⁶⁴ Per diversi mesi egli condusse un'intensa vita mondana per aggraziarsi il pubblico locale, tanto da suscitare l'ironia di Donizetti, che a un suo corrispondente scriveva: «Ricci [...] fa fuoco e fiamma per dare il *Corrado*, [...] e perciò va in ogni società, *canta perfino*».⁶⁵ L'autore si impegnò quindi ad approntare profonde modifiche al testo,⁶⁶ e quando l'opera fu finalmente accettata dalla direzione del teatro, prese parte alla preparazione dello spettacolo, invitò personalmente una scelta platea alla prova generale,⁶⁷ e si giovò forse di una nutrita *claque* reclutata dal suo editore francese per orientare l'esito della "prima",⁶⁸ che ebbe luogo il 2 marzo 1844, cioè oltre un anno dopo il suo primo arrivo in Francia.

L'elenco dei compositori italiani che ebbero relazioni con il Théâtre Italien è nutritissimo. Come nel caso di Ricci, per alcuni la collaborazione fu, per ragioni differenti, sostanzialmente occasionale: fra di essi si possono citare Gaetano Braga, Antonio Cagnoni, Michele Costa, Valentino Fioravanti, Saverio Mercadante, Giuseppe Mosca, Giovanni Pacini, Giuseppe Persiani, Carlo Pedrotti. Per altri, invece, la partecipazione all'attività del teatro parigino rappresentò una tappa fondamentale nello sviluppo delle rispettive carriere. Ciò risulta del tutto evidente se si osservano le biografie di alcuni fra i compositori italiani che all'epoca godettero di maggior reputazione internazionale: Gaspare Spontini, Ferdinando Paer, Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini e Gaetano Donizetti.

Nel dicembre 1803, a circa un anno di distanza dal suo trasferimento in Francia, l'allora ventiquattrenne Spontini ottenne il suo primo impiego ufficiale a Parigi con la nomina a *maître de la musique* (cioè maestro concertatore) del Théâtre Italien.⁶⁹

⁶⁴ «Le maître Ricci, l'un des célèbres compositeurs actuels de l'Italie, est arrivé à Paris ces jours derniers, où il vient, dit-on, pour assister aux répétitions de *Corrado d'Altamura*, opéra qui doit être représenté cette saison» (*Nouvelles*, in RGMP, x/4, 22 janvier 1843, p. 33). La cronologia delle produzioni di *Corrado di Altamura in Italia* e all'estero è consultabile in KAUFMAN, pp. 254-258.

⁶⁵ Lettera di Donizetti a Léon Herz, Parigi, 18 ottobre 1843, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita - Musiche - Epistolario*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1943, pp. 691-692: 692.

⁶⁶ La partitura di *Corrado di Altamura* revisionata da Ricci in funzione delle rappresentazioni del Théâtre Italien è conservata in F-Pn, D.12.802 (I-II).

⁶⁷ Inviti autografi di Federico Ricci per lo spettacolo sono conservati in F-Pn, Département de la Musique, LA – RICCI FREDERIC.

⁶⁸ La presenza di una *claque* alla "prima" dell'opera è denunciata in *Nouvelles. Paris*, in FM, VII/10, 10 mars 1844, pp. 78-79: 78.

⁶⁹ Il fatto che Spontini avesse ricoperto tale ruolo non viene riportato nelle principali biografie del compositore – Anselm Gerhard, ad esempio, riferisce genericamente che il compositore, durante i suoi primi anni a Parigi, diede «singing lessons» (s. v. "Spontini", in *NGrove*) –, ma risulta attestato dalla stampa coeva: si veda, in particolare «Le Publiciste», 1 décembre 1803: «M. Spontini, du conservatoire de Naples, vient d'être attaché au théâtre de l'Opera Buffa en qualité de maître de musique» (citato in MONGRÉDIEN, II, p. 273). Nell'esercizio di tale mansione, Spontini compose tra l'altro due arie da integrare all'opera *Una cosa rara ossia Bellezza ed Onestà* di Vicente Martín y Soler,

Nel febbraio seguente, su quello stesso palcoscenico, presentò per la prima volta al pubblico locale una sua opera, *La finta filosofa*, già data in diverse piazze italiane e rimaneggiata per l'occasione.⁷⁰ Dopo il successo di questo titolo gli si aprirono le porte dell'Opéra Comique e dell'Opéra, nonché quelle della corte imperiale. Il 6 gennaio 1806 presentò al Théâtre Italien la cantata *L'eccelsa gara*; quindi, all'apice della carriera francese, nel biennio 1810-1812 ricoprì l'incarico di *directeur de la musique* del teatro – ruolo per certi aspetti assimilabile a quello di un moderno direttore artistico.⁷¹

La carica di Spontini venne ereditata da Ferdinando Paer, il quale, pur con alcune interruzioni e con oscillazioni di prerogative, fu impegnato nella gestione artistica del teatro dal 1813 al 1827. Nell'esercizio di tale funzione, egli divenne uno dei musicisti più influenti del panorama parigino dell'epoca. Come il suo predecessore, anche Paer modificò proprie composizioni in vista di allestimenti programmati al Théâtre Italien: nel 1819 mise mano alle partiture de *I fuorusciti di Firenze* e di *Agnese* per adattare al gusto locale, e nel 1824 sottopose la seconda ad altri aggiustamenti in funzione di un'ulteriore ripresa.⁷²

Proprio nel 1824 Rossini fu chiamato ad affiancare Paer nella direzione artistica dell'istituzione. Nel biennio successivo egli avviò significative riforme, curò l'esecuzione di diverse sue opere – talvolta appositamente revisionate –, e creò *Il viaggio a Reims*. Vale la pena sottolineare che fra i titoli prodotti sotto la sua supervisione si conta anche *Il crociato in Egitto* (nel 1825): fu proprio con quest'opera che Meyerbeer – fino ad allora attivo come soltanto negli Stati italiani – avviò la sua brillante carriera francese.⁷³ Dopo una parentesi durante la quale si concentrò so-

libretto di Da Ponte (a tal proposito si veda, ad esempio, «Journal de Paris», 2 janvier 1804, citato in MONGRÉDIEN, II, pp. 288-289).

⁷⁰ Ad oggi, il rifacimento de *La finta filosofa* non è stato ancora studiato; per alcune generiche considerazioni si veda PAOLO FRAGAPANE, *Spontini*, Firenze, Sansoni, 1983², pp. 139-143.

⁷¹ Su Spontini *directeur de la musique* del Théâtre Italien si veda GIULIANO CASTELLANI, *Intrigues politiques et rivalités artistiques : Le Théâtre Italien de Paris entre Empire et Restauration*, in «Revue de Musicologie», XC/2, 2004, pp. 231-252.

⁷² Per le relazioni fra Paer e il Théâtre Italien si vedano GIULIANO CASTELLANI, s. v. "Paer", in DBI, ID., *Intrigues politiques et rivalités artistiques* cit., e ID., *Ferdinando Paer. Biografia, opere e documenti degli anni parigini*, Bern, Peter Lang, 2008. Oltre alle considerazioni contenute negli studi citati, per il rifacimento di *Agnese* si veda anche ID., *Rinnovamenti stilistici in Paër tra il 1809 e i primi anni venti. Confronti fra le varie versioni di Agnese*, in *Ferdinando Paër tra Parma e l'Europa*, a cura di Paolo Russo, Venezia-Parma, Marsilio-Casa della musica, 2008, pp. 95-111; e ID., *L'Agnese di Ferdinando Paer tra Parma e Parigi: fonti, versioni*, in «Fonti musicali italiane», 12, 2007, pp. 103-123.

⁷³ Sulla produzione parigina de *Il crociato in Egitto* e sulla ricaduta che essa ebbe sulla carriera di Meyerbeer si possono vedere JANET LYNN JOHNSON, *The Théâtre Italien and Opera and Theatrical Life in Restoration Paris, 1818-1827*, Ph.D Dissertation, University of Chicago, 1988, pp. 586-587 et

prattutto sulle commissioni nel frattempo ricevute dall'Opéra, nel 1828 Rossini riassunse ufficiosamente il suo ruolo dirigenziale al Théâtre Italien, e lo conservò fino al 1836. In tale veste contribuì alla formazione di *troupes* eccellenti e al rinnovamento del repertorio, e commissionò la creazione di nuove composizioni a diversi autori italiani, fra i quali Bellini, Mercadante e Donizetti: nacquero così, fra il 1835 e il 1836, *I puritani*, *I briganti* e *Marino Faliero*.⁷⁴

Per Bellini, l'incarico ricevuto da Rossini corrispose alla concreta possibilità di conquistare quella fama francese alla quale ambiva da anni. Fin dal 1833, infatti, il compositore si era trasferito a Parigi allo scopo di collaborare con le maggiori istituzioni teatrali locali, ma le prime negoziazioni con l'Opéra e con l'Opéra Comique erano risultate sostanzialmente infruttuose. L'enorme successo colto nel 1835 da *I puritani* lo impose definitivamente all'attenzione del pubblico e della critica parigini, e gli prospettò opportunità lavorative che solo la morte prematura gli impedì di cogliere.⁷⁵

Per Donizetti, la composizione di *Marino Faliero* rappresentò la seconda occasione di lavorare per il Théâtre Italien, in quanto già nel 1833 egli aveva adattato per quelle scene la partitura di *Gianni da Calais*.⁷⁶ Tuttavia, fu dopo l'enorme successo riscosso nel 1837 dal primo allestimento locale di *Lucia di Lammermoor* che i suoi rapporti con l'istituzione divennero strettissimi. Da quel momento in poi, oltre

passim, e JEAN MONGRÉDIEN, *Les débuts de Meyerbeer à Paris: Il crociato in Egitto au Théâtre Royal Italien*, in *Meyerbeer und das europäische Musiktheater*, herausgegeben von Sieghart Döring and Arnold Jacobshagen, Laaber, Laaber-Verlag, 1998, pp. 64-72.

⁷⁴ Per una sintesi della storia dei rapporti fra Rossini e il Théâtre Italien si può vedere RICHARD OSBORNE, *Rossini. His Life and Works*, New York, Oxford University Press, 2007², pp. 82-112. Per la creazione de *Il viaggio a Reims* si veda almeno JANET L. JOHNSON, *Prefazione*, in GIOACHINO ROSSINI, *Il viaggio a Reims ossia L'albergo del giglio d'oro*, a cura di Janeth L. Johnson, Pesaro, Fondazione Rossini, 1999, pp. xxi-lxiv. Per informazioni più specifiche sull'attività di direttore artistico svolta dal compositore si vedano JANET JOHNSON, *Rossini, Artistic Director of the Théâtre Italien, 1830-1836*, in *Gioachino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena*, atti del Convegno internazionale di studi (Pesaro, 25-28 giugno 1992), a cura di Paolo Fabbri, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994, pp. 599-622, e ID., *Rossini e le sue opere al Théâtre Italien a Parigi*, in *Rossini 1792-1992. Mostra storico-documentaria*, a cura di Mauro Bucarelli, Perugia, Electa, 1992, pp. 221-244.

⁷⁵ Per il periodo parigino della vita di Bellini e per le sue relazioni con il Théâtre Italien, oltre alle lettere del compositore edite in *Vincenzo Bellini. Carteggi*, edizione critica a cura di Graziella Seminara, Firenze, Olschki, 2017, si vedano MARIA ROSA ADAMO, *Vincenzo Bellini. Biografia*, in ID. - FRIEDRICH LIPPMANN, *Vincenzo Bellini*, Torino, ERI, 1981, pp. 8-311: 223-284, e ELISA GROSSATO, *Aprile 1833 - Aprile 1834: «un anno di vero sonno ferreo» della produzione belliniana*, in *Vincenzo Bellini et la France. Histoire création et réception de l'œuvre - Vincenzo Bellini e la Francia. Storia, creazione e ricezione dell'opera*, actes du Colloque international - atti del Convegno internazionale, Paris, Sorbonne, Salle des Actes, 5-7 novembre 2001, sous la direction de - a cura di Maria Rosa De Luca, Salvatore Enrico Failla, Giuseppe Montemagno, Lucca, LIM, 2007, pp. 157-171.

⁷⁶ Tale revisione è stata studiata in JANET JOHNSON, *Donizetti's first 'affaire di Parigi': an unknown rondò-finale for Gianni da Calais*, in «Cambridge Opera Journal», x/2, 1998, pp. 157-177.

ad avviare collaborazioni con i principali teatri di Parigi, Donizetti fu attivamente coinvolto in tutte le “prime” locali delle sue opere prodotte al Théâtre Italien: curò le prove o/e rimaneggiò le partiture in occasione degli allestimenti di *Roberto Devereux* (1838), *L’elisir d’amore* (1839), *Lucrezia Borgia* (1840), *Linda di Chamounix* (1842), *Belisario* (1843), *Maria di Rohan* (1843) e *Gemma di Vergy* (1845).⁷⁷ Inoltre, nel 1843 creò per quel teatro uno dei suoi capolavori: *Don Pasquale*.

In questa sede, i cinque casi descritti servono soprattutto a tracciare un percorso storico di lunga durata sul quale si innesta l’esperienza di Verdi. La storia dei rapporti fra il compositore e il teatro, e le problematiche che da essa scaturiscono, vanno infatti inquadrati in una tradizione decennale che vedeva il Théâtre Italien come un’istituzione posizionata al centro del panorama musicale internazionale, e capace di attirare e coinvolgere in diversi modi i migliori operisti italiani dell’epoca.

4. Statistiche

Nel corso delle undici Stagioni d’opera comprese fra l’autunno del 1845 e la primavera del 1856, il Théâtre Italien produsse complessivamente cinque titoli di Verdi: *Nabucodonosor*, *Ernani*, *I due Foscari*, *Luisa Miller*, e *Il trovatore*. A questi titoli occorre inoltre aggiungere l’esecuzione di un frammento di *Attila*. Il dettaglio delle rappresentazioni è fornito nella Cronologia (Appendice 1); qui interessa individuare tendenze generali (riassunte nella Tabella 1). Se ci si focalizza sulla frequenza stagionale della produzione della musica di Verdi, si possono isolare tre fasi.

La prima fase corrisponde alle stagioni 1845-46 e 1846-47. Durante la prima di quelle stagioni fecero il loro esordio locale *Nabucodonosor* (il 16 ottobre 1845) ed

⁷⁷ A proposito degli allestimenti di queste opere al Théâtre Italien e delle modifiche apportate da Donizetti, si vedano: per *Roberto Devereux*, LIVIO ARAGONA, *Ritocchi, aggiunte, immaginazione scenica: l’officina del Roberto Devereux*, in *Roberto Devereux*, (Quaderni della Fondazione Donizetti, 1), Bergamo, Fondazione Donizetti, 2006, pp. 29-40; per *L’elisir d’amore*, ALBERTO ZEDDA, *I ripensamenti di Donizetti sul duetto del secondo atto dell’Elisir d’amore*, in *Sesto Festival Donizetti e il suo tempo. Opere e concerti*, Bergamo, Comune di Bergamo, 1987, pp. 47-51; per *Lucrezia Borgia*, le lettere di Donizetti a Giovanni Ricordi (Parigi, 23 maggio 1841) e Antonio Vasselli (ivi, 22 giugno 1841) pubblicate in ZAVADINI, *Donizetti cit.*, pp. 540-541 e 545-546; per *Linda di Chamounix*, la Prefazione dell’edizione critica a cura di Gabriele Dotto (Milano, Ricordi - Fondazione Donizetti di Bergamo, 2006, 2 voll., I, pp. vii-xxvi); per *Belisario*, le lettere di Donizetti a Johann Simon Mayr (Parigi, 2 settembre 1843) e Auguste Thomas (ivi, 9 settembre 1843), in ZAVADINI, *Donizetti cit.*, pp. 684-685 e 686-687; per *Maria di Rohan*, LUCA ZOPPELLI, *La Maria ingravidata: peripezie di un capolavoro da Vienna a Parigi e ritorno*, in *Donizetti, Parigi e Vienna*, Convegno Internazionale: Roma 19-20 marzo 1998, (Atti dei Convegni Lincei, 156), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2000, pp. 205-217, e PHILIP GOSSETT, *Una nuova fonte per Maria di Rohan*, in «Rivista italiana di musicologia», XLIII-XLV, 2008/2010, pp. 223-246; per *Gemma di Vergy*, RUBEN VERNAZZA, *Una nuova fonte per Gemma di Vergy. La revisione d’autore per il Théâtre Italien (1845)*, di prossima pubblicazione.

Ernani, con il titolo *Il proscritto* (il 6 gennaio 1846); nella Stagione seguente venne prodotta per la prima volta *I due Foscari* (il 17 dicembre 1846). Nel complesso, la musica di Verdi fu eseguita con una frequenza molto alta: sia nel 1845-46 che nel 1846-47 le opere del compositore costituirono circa il 20% della programmazione totale. A livello quantitativo, Verdi si pose in diretta concorrenza con i tre autori che da circa un decennio dominavano i cartelloni del teatro: Rossini, Bellini e Donizetti. In quel periodo le opere di ciascuno di essi coprirono rispettivamente una fetta di programmazione che oscillava tra il 17 e il 30%. *Nabucodonosor* fu in assoluto il titolo allestito più frequentemente nella Stagione 1845-46, tanto da occupare oltre il 14% della produzione complessiva; nella Stagione seguente condivise il primato con *Norma*. Anche *I due Foscari* godette di numerose repliche, mentre *Ernani-Il proscritto* resistette poco tempo in cartellone.

La seconda fase corrisponde alle sette Stagioni comprese fra l'autunno del 1847 e la primavera del 1854. Rispetto agli anni precedenti, in quel periodo si verificò un sensibile ridimensionamento della programmazione della musica di Verdi. La sola prima produzione locale fu quella di *Luisa Miller* (il 7 dicembre 1852); venne poi eseguita una parte del prologo di *Attila* (il 19 maggio 1853). In media, la presenza delle opere del compositore nei cartelloni stagionali si attestò attorno al 9%, con picchi estremi prossimi al 2% (nella Stagione 1847-48) e al 16% (nella Stagione 1851-1852). *Luisa Miller* venne allestita soltanto nel corso della Stagione del suo esordio; *Nabucodonosor* fu data dal 1847-48 al 1849-50 e nel 1851-52, dopodiché uscì definitivamente dal repertorio; *I due Foscari* godette di qualche sporadica replica; *Ernani* (talvolta col suo titolo originale, talvolta con quello de *Il proscritto*) fu ripresa nella Stagione 1850-51 e da allora venne riproposta in modo parco ma costante. Lo spazio lasciato libero dalle opere di Verdi tornò ad essere occupato in larga parte dal repertorio classico di Rossini, Bellini e Donizetti; le opere in prima esecuzione locale di altri autori (*Il bravo* di Mercadante, *La tempesta* di Halévy, *Fidelio* di Beethoven, *Nina pazza per amore* di Coppola e *Le tre nozze* di Alary) ebbero invece modesta fortuna.

La terza ed ultima fase comprende le due stagioni d'opera 1854-55 e 1855-56. In quel periodo la musica di Verdi conquistò una posizione di spicco. Durante la Stagione 1854-55 le opere del compositore occuparono un terzo della programmazione totale; nella successiva circa un quarto. Dopo Rossini, Verdi fu l'autore più presente nei cartelloni del Théâtre Italien, superando nettamente Bellini e Donizetti. Il titolo che decretò l'inizio di questa nuova fase fu *Il trovatore*, unica opera di Verdi a debuttare in quel periodo (il 23 dicembre 1854). Durante la Stagione del suo esordio l'opera collezionò ventidue rappresentazioni, e in quella successiva diciotto (vale a dire, rispettivamente, il 26% e il 19% della programmazione totale); per cinque Stagioni consecutive a partire dall'esordio, fu in assoluto il titolo più rappresentato al Théâtre Italien. Oltre a *Il trovatore*, si ebbero anche repliche di *Ernani*. Come

si vedrà più avanti, la tendenza delineatasi in questa terza fase si sarebbe presto rivelata irreversibile.⁷⁸

Alle statistiche sulla programmazione possono essere accostate quelle relative agli incassi giornalieri – deducibili da carte provenienti dagli archivi amministrativi del Théâtre Italien (e riassunte nella Tabella 4).⁷⁹ Per non incorrere in letture distorte, è d'obbligo tenere in conto che, a causa di lacune documentarie, per alcune Stagioni i dati sono mancanti o incompleti. Per le Stagioni 1846-47 e 1848-49 si dispone soltanto dei dati relativi alla vendita dei biglietti delle singole rappresentazioni: non si può dunque escludere che, se si avessero anche i dati riguardanti la vendita degli abbonamenti, gli andamenti statistici potrebbero variare anche in misura sostanziale. Inoltre, per la stessa Stagione 1848-49, si hanno dati relativi ai soli spettacoli di ottobre: le opere di Verdi fornirono quasi il 36% degli incassi mensili, ma adottare tale dato come rappresentativo dell'intera Stagione sarebbe fuorviante, dal momento che proprio in quel mese si concentrarono ben otto delle dieci rappresentazioni stagionali di titoli verdiani.

Stabilito questo presupposto, sembra comunque possibile riconoscere nelle oscillazioni degli incassi tendenze *grosso modo* complementari a quelli inerenti la programmazione. Nelle prime nove Stagioni del periodo in esame le opere di Verdi assicuravano guadagni nella media: i dati relativi alla loro incidenza sul totale degli incassi, infatti, sono sovrapponibili a quelli inerenti la loro presenza in cartellone. Nelle Stagioni 1854-55 e 1855-56 – cioè in concomitanza con l'affermazione de *Il trovatore* – si verificò invece un netto cambio di passo: la musica di Verdi coprì rispettivamente il 33% e il 24% della programmazione, ma assicurò quasi il 39% e il 28% dei ricavi. Se si guarda ai dati inerenti gli incassi degli anni successivi si riscontra una stabilizzazione di tale tendenza. In altre parole, per le imprese del Théâtre Italien puntare su Verdi piuttosto che su altri autori significava, in linea di massima, assicurarsi maggiori introiti.

⁷⁸ Si veda *infra*, Conclusioni.

⁷⁹ Per compilare le statistiche qui discusse si è fatto ricorso a due gruppi di documenti conservati in F-Pan. Il primo gruppo corrisponde al *dossier* «État des recettes», in F²¹ 1117, che presenta un quadro ampio sugli incassi della biglietteria del Théâtre Italien nel periodo compreso fra il 1848 e il 1870; in particolare, per il periodo di nostro interesse, offre dati pressoché esaustivi per le Stagioni che vanno dal 1850-51 al 1855-56, e frammentari per la Stagione 1848-49. Il secondo gruppo di documenti, conservati in AJ¹³ 1166 e AJ¹³ 1167, comprende la collezione completa dei «cahier de contrôle du préposé» alla biglietteria compilati ad ogni rappresentazione della Stagione 1846-47.

TABELLA 1

Stagione	Rappre- sentazioni totali*	Rappresentazioni di opere di Verdi		Incasso totale*	Incasso delle opere di Verdi		Incasso giornaliero più alto delle opere di Verdi	
	n.	n.	%	fr.	fr.	%	fr.	opera
1845-46	89	18	20,2	/	/	/	/	/
1846-47	94	19	20,2	225.304 ¹	19.977 ¹	8,9 ¹	1516 ¹	<i>Idue Foscari</i> ¹
1847-48	87	2	2,3	/	/	/	/	/
1848-49	69	10	14,5	13.083 ²	4.677 ²	35,7 ²	2223 ²	<i>Nabucodonosor</i> ²
1849-50	93	5	5,4	/	/	/	/	/
1850-51	75	5	6,7	401.962	27.435	6,8	7335	<i>Ernani</i>
1851-52	72	12	16,7	218.374	37.805	17,3	4265	<i>Nabucodonosor</i>
1852-53	89	13	14,6	293.900	47.411	16,1	7208	<i>Luisa Miller</i>
1853-54	88	6	6,8	374.003 ³	20.703 ³	5,5 ³	6121 ³	<i>Ernani</i> ³
1854-55	84	28	33,3	266.924 ⁴	103.400 ⁴	38,7 ⁴	8766 ⁴	<i>Il trovatore</i> ⁴
1855-56	96	23	24	506.817	141.270	27,8	9901	<i>Il trovatore</i>

* Sono esclusi dal conteggio gli spettacoli non operistici dati occasionalmente durante la Stagione (balli, concerti...).

¹ I dati riguardano i soli biglietti giornalieri, mancando gli incassi relativi alla vendita di abbonamenti.

² Dal 3 al 31 ottobre 1848. I dati riguardano i soli biglietti giornalieri, mancando gli incassi relativi alla vendita di abbonamenti.

³ Dal 15 novembre 1853 al 28 febbraio 1854.

⁴ Dal 3 ottobre 1854 al 27 febbraio 1855.

Esordi (1845-1848)

1. *Pourparlers*

Il primo direttore del Théâtre Italien che puntò con decisione sulla musica di Verdi fu Auguste Eugène Vatel. Già funzionario statale,¹ egli ottenne la direzione del teatro il 27 dicembre 1843, dopo aver sostenuto finanziariamente il suo predecessore (Jules Jannin) per oltre un anno.² Al momento della sua designazione l'istituzione si trovava in una difficile congiuntura, iniziata con l'incendio che nel gennaio del 1838 distrusse la sala Favart, sede del teatro fin dal 1825. A seguito di tale avvenimento il Théâtre Italien fu anzitutto privato per alcuni anni di una residenza stabile: inizialmente venne ospitato nella sala Ventadour, poi si trasferì in quella dell'Odéon, infine – a partire dalla Stagione 1841-42 – fece ritorno in via definitiva nella sala Ventadour. L'incendio determinò anche l'inizio di una fase di notevole instabilità amministrativa: interrotta la fortunata gestione di Edouard Robert e Carlo Severini, durante la quale Rossini aveva agito a lungo da direttore artistico, fra il 1838 e il 1843 si succedettero alla guida dell'istituzione quattro direttori (lo stesso Robert, Louis Viardot, Charles Dormoy e Jannin) che non furono in grado di conciliare l'equilibrio finanziario con gli obiettivi artistici richiesti. In quegli anni, infine, il Théâtre Italien fu interessato da sostanziosi programmi statali di ristrutturazione amministrativa ed economica. Nel 1839 il governo avviò infatti un progetto di fusione dell'istituzione con l'Opéra, in un'ottica di contenimento della spesa pubblica destinata agli spettacoli. Fortemente contestato da voci autorevoli, il disegno non venne attuato, ma lo Stato decise di intervenire comunque sulle finanze del Théâtre Italien e, a partire dalla Stagione 1840-41, revocò la sovvenzione pubblica, che ammontava allora a 70.000 franchi annui.³

¹ Fino al 1841 Vatel era «agrée» al *Tribunal de Commerce* di Parigi: si vedano SAJALOLI, p. 165, e *Almanach royal et national*, Paris, Guyot et Scribe, 1841 p. 837.

² Sull'associazione fra Vatel e Jannin si veda SAJALOLI, p. 146.

³ Sulle vicende amministrative del Théâtre Italien nel periodo in questione si veda RUBEN VERNAZZA, «*L'une des gloires de la capitale*»: il Théâtre Italien di Parigi, 1838-1848, in Don Pasquale. *Un romano a Parigi*, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2015 («Quaderni della Fondazione Donizetti», 43), pp. 25-44: 26-31.

Malgrado le premesse tutt'altro che incoraggianti, Vatel fu in grado di risolvere le sorti del teatro, tanto da conservare per oltre un quadriennio, e con profitto, l'incarico direzionale. Egli riuscì anzitutto a imporre all'impresa un'efficiente conduzione economica: da un lato mirò a contenere i costi di produzione degli spettacoli senza intaccare eccessivamente la qualità; dall'altro lato riuscì ad aumentare gli introiti attraverso uno sfruttamento intensivo della sala Ventadour che, oltre all'opera italiana, ospitò in modo continuativo concerti cameristici e sinfonici e spettacoli di teatro di prosa.⁴ Soprattutto, Vatel seppe conservare una delle più prestigiose *troupe* vocali europee. Al momento del suo insediamento egli ereditò una compagnia di canto rodata, della quale facevano parte cinque artisti celeberrimi: i soprani Giulia Grisi e Fanny Tacchinardi-Persiani, il tenore Giovanni De Candia (in arte Mario), il baritono Giorgio Ronconi e il basso Luigi Lablache. Egli mantenne tale quintetto per tutta la durata della sua direzione, e vi integrò di anno in anno altri cantanti, spesso scelti fra coloro che si erano maggiormente distinti sui palcoscenici italiani ed europei. I suoi sforzi furono premiati dal pubblico: come scriveva un critico in occasione dell'inaugurazione della Stagione d'opera 1845-46, era allora sufficiente che il teatro aprisse le sue porte per trovarsi ad accogliere una folla «compacte et radieuse».⁵

Secondo il *cahier des charges* impostogli dal governo, Vatel era tenuto a montare nel corso di ogni Stagione d'opera «au moins deux ouvrages nouveaux ou non représentés encore à Paris, soit de musique Italienne, soit d'autre musique étrangère avec paroles italiennes, ayant l'étendue ordinaire de l'Opéra Italien, avec la richesse de décorations et de costumes convenable à un théâtre royal».⁶ Fra il 1837 e il 1843 l'autore al quale si ricorse con maggiore frequenza per rinnovare il repertorio del teatro fu Donizetti, allora il più celebre operista italiano in attività. Al momento della nomina di Vatel, tuttavia, tale vena era ormai esaurita: i titoli più importanti dell'autore bergamasco erano già stati montati, e la prospettiva di produrre sue opere originali si rivelò presto illusoria. Nella primavera del 1845 Vatel

⁴ Cfr. SAJALOLI, pp. 167-170. Come testimonianza della varietà di generi offerta da Vatel si può citare l'esecuzione dell'ode-sinfonia *Le désert* di Félicien David, avvenuta fra il dicembre 1844 e il gennaio 1845 con gran seguito di pubblico (a tal proposito si può vedere la recensione dello spettacolo redatta dagli Escudier, editori dell'opera: ESCUDIER, *Félicien David. Concert donné au Théâtre-Italien*, in *FM*, VIII/1, 5 janvier 1845, pp. 1-2).

⁵ *Ouverture du Théâtre-Italien*. I puritani, in *FM*, VIII/40, 5 octobre 1845, p. 315.

⁶ F-Pan, F²¹ 1113, *Arrêté* del Ministère de l'Intérieur del 27 aprile 1840, *dossier*: «Théâtre Royal Italien. Direction Dormoy», *sous-dossier*: «Théâtre Royal Italien. Direction Dormoy. Demande de la Direction. 15 février 1838 [...]». Si cita dal *cahier des charges* assegnato a Charles Dormoy (direttore del Théâtre Italien nelle stagioni d'opera 1840-41 e 1841-42) poiché esso fu lo stesso imposto a Vatel al momento della sua nomina (si veda F-Pan, F²¹ 1114, *Arrêté* del Ministère de l'Intérieur del 27 dicembre 1843, *dossier*: «Théâtre Royal Italien. Direction Vatel», *sous-dossier*: «Direction. Nomina.^{on} Vatel»).

commissionò a Donizetti una nuova composizione, ma questi non poté onorare l'impegno, molto probabilmente a causa dell'aggravarsi della malattia che, tre anni più tardi, lo condusse alla morte. Il solo apporto del compositore all'attività del Théâtre Italien durante la gestione di Vatel fu il rimaneggiamento di *Gemma di Vergy*, rappresentata per la prima volta il 16 dicembre 1845.⁷ Per poter inserire titoli nuovi nei cartelloni del suo teatro, il direttore dovette dunque rivolgere la propria attenzione verso la produzione di altri autori. Durante il primo spezzone di Stagione da lui organizzato (dalla fine di dicembre 1843 alla fine di marzo 1844) fece esordire a Parigi *Corrado d'Altamura* di Federico Ricci; ben presto, tuttavia, egli si concentrò sulla musica del giovane compositore che in quel periodo stava raccogliendo successi clamorosi in tutta la penisola italiana: Giuseppe Verdi. Fu nel corso della Stagione d'opera 1844-45 che per la prima volta si iniziò a valutare concretamente la possibilità di produrre sulle scene del Théâtre Italien la musica di Verdi.

Il 2 giugno 1844 apparve sulle pagine de «La France musicale» un trafiletto nel quale si affermava: «M. Vatel, qui est allé faire un voyage en Italie, se propose de jouer, la saison prochaine, un ouvrage de Verdi. [...] Ce sera une attrayante nouveauté !».⁸ Nei mesi successivi la stessa rivista continuò a tenere informati i propri lettori sul proposito del direttore del Théâtre Italien di allestire «des pièces nouvelles pour Paris, mais déjà consacrées par des succès européens»,⁹ e il 15 settembre ruppe finalmente gli indugi annunciando il progetto di un allestimento di *Ernani* «avec Grisi, Mario, Ronconi et Lablache»,¹⁰ vale a dire i quattro cantanti di maggior prestigio della *troupe* del teatro. Eseguita per la prima volta alla Fenice di Venezia il 9 marzo precedente, a quell'altezza cronologica *Ernani* aveva già raccolto clamorosi consensi in alcune delle principali piazze della penisola italiana (fra le quali la Scala di Milano) ed aveva pure varcato le Alpi in occasione di un fortunato allestimento al teatro di Porta Carinzia a Vienna.¹¹ Il titolo, dunque, si adattava perfettamente alla tradizionale esigenza del Théâtre Italien di produrre di preferenza opere il cui valore era già stato certificato altrove.

Il progetto, tuttavia, venne subito bloccato. Victor Hugo si oppose infatti alla rappresentazione di *Ernani* in quanto vedeva nel libretto di Piave una contraffazione del suo *Hernani*, e riteneva pertanto lesi i propri diritti d'autore. Al contempo, avanzò identica protesta nei confronti del possibile allestimento della *Lucrezia Borgia* di Romani-Donizetti, ricalcata sulla sua opera omonima. Il veto non era il sin-

⁷ Su entrambi i progetti, si veda VERNAZZA, *Una nuova fonte per Gemma di Vergy* cit.

⁸ *Nouvelles*, in *FM*, VII/22, 2 juin 1844, p. 174.

⁹ *Nouvelles*, in *FM*, VII/31, 4 août, 1844, p. 243.

¹⁰ *Nouvelles*, in *FM*, VII/37, 15 septembre, 1844, p. 271.

¹¹ Per una sintetica cronologia degli allestimenti ottocenteschi di *Ernani* in Italia e in Europa si veda KAUFMAN, pp. 293-303.

tomo di un astio particolare nei confronti dei due compositori, ma rifletteva posizioni che il drammaturgo aveva assunto ormai da anni. Dopo aver tollerato l'*Ernani* di Vincenzo Gabussi su libretto di Gaetano Rossi, commissionato dal Théâtre Italien e allestito per la prima volta nel 1834, a cominciare dai primi anni Quaranta Hugo si oppose sistematicamente alla produzione, a Parigi, di opere italiane i cui libretti si basavano su sue creazioni. È del 1841 la prima protesta contro la pubblicazione e l'utilizzo teatrale della traduzione francese del libretto di Romani *Lucrezia Borgia*: i giudici francesi decretarono il ritiro delle copie a stampa del libretto e delle edizioni musicali che ne facevano uso. Tale processo fece giurisprudenza. Nel marzo del 1844, infatti, Baoudin d'Aubigny aveva esposto a Vatel il divieto di eseguire *La gazza ladra* di Rossini, in quanto il libretto contraffaceva il dramma *La pie voleuse* del quale egli era co-autore. Dopo due gradi di giudizio furono pienamente riconosciute le ragioni del drammaturgo: Vatel, pertanto, venne condannato ad un sostanzioso risarcimento.¹²

Visti i precedenti sfavorevoli, il direttore del Théâtre Italien rinunciò a montare sia *Lucrezia Borgia* che *Ernani*; tuttavia, secondo la stampa, non accantonò il proposito di produrre un'opera di Verdi. Il 29 settembre, quando l'impossibilità di eseguire *Ernani* non era ancora certa, «La France musicale» comunicava infatti l'intenzione di Vatel di allestire *I lombardi alla prima Crociata*:

Si, par des circonstances imprévues, M. Hugo n'autorisait pas la représentation d'*Ernani*, M. Vatel mettra *I Lombardi* à l'étude. M.me Persiani a dans cet ouvrage un rôle digne de son immense talent et elle retrouvera dans *I Lombardi* un pendant à *Lucia*; Mario et Ronconi rempliraient les autres rôles qui sont aussi importants que celui de M.me Persiani.¹³

Nei mesi seguenti il periodico non solo ribadì a più riprese l'imminenza dell'allestimento, ma comunicò il coinvolgimento del compositore nella produzione: «À propos d'*I Lombardi*, le jeune et illustre compositeur Verdi, en apprenant que M. Vatel avait l'intention de monter un de ses ouvrages, a immédiatement arrangé le rôle du baryton pour Ronconi».¹⁴ Ad oggi non abbiamo conferma di varianti d'autore apportate alla partitura de *I lombardi alla prima Crociata* in funzione di un progettato allestimento parigino, varianti utili, in particolare, a trasportare la parte di Pagano, scritta originariamente per la voce di basso, nel registro di baritono.¹⁵ Nondimeno,

¹² Per un'analisi completa di tali questioni e dei due processi qui riassunti si veda CHRISTIAN SPRANG, *Grand Opéra vor Gericht*, Baden-Baden, Nomos Verlagsgesellschaft, 1993, in particolare pp. 100-119 e 138-140.

¹³ ESCUDIER, *Chronique musicale*, in FM, VII/39, 29 settembre 1844, pp. 282-283: 282.

¹⁴ ESCUDIER, *Chronique musicale. Les Italiens - Don Pasquale - Les Cabaleurs. Opéra-Comique : Le Maçon*, in FM, VII/45, 10 novembre 1844, pp. 323-324: 323.

¹⁵ L'esistenza di tali varianti potrà forse essere appurata quando si appronterà l'edizione critica dell'opera, ad oggi non ancora calendarizzata nel piano del progetto "The Works of Giuseppe

una fonte emersa di recente dal mercato antiquario suggerisce che tale testimonianza presenta quantomeno un fondo di verità. Il 24 ottobre 1844, cioè poche settimane prima della pubblicazione dell'articolo succitato, Verdi scrisse a Marie Escudier, assieme al fratello Léon proprietario e redattore de «La France musicale», nonché editore francese de *I lombardi alla prima Crociata*, proprio a proposito della possibilità di un allestimento dell'opera al Théâtre Italien. Benché il contenuto della lettera ci sia noto solo in modo sintetico e frammentario, emergono alcuni dati fondamentali. Sappiamo che il compositore riteneva quell'opera di difficile esecuzione, in quanto richiedeva non solo tre interpreti eccellenti, ma anche masse corali e orchestrali ordinate; che aveva scritto al suo editore Ricordi a proposito della parte di Pagano, «arranged for baritone with the orchestra preperly adjusted»; che era disponibile a discutere con Vatel un contratto per la composizione di un'opera nuova, ma aveva già assunto impegni per i successivi due anni e mezzo, e, prima di dare un'opera nuova al Théâtre Italien, avrebbe preferito ne fosse allestita almeno una del suo repertorio.¹⁶ Oltre alla sua possibile incidenza in un quadro di ricostruzione filologica della composizione de *I lombardi alla prima Crociata*, questa lettera ha ricadute sostanziali sulla storia dei rapporti fra Verdi e il Théâtre Italien. Essa, infatti, attesta una precoce reciprocità di interessi: dell'istituzione nei confronti della giovane promessa dell'opera italiana, e del compositore verso il teatro che, tradizionalmente, fungeva da viatico alla carriera internazionale degli autori più promettenti della penisola. Leggere il documento senza tenere in considerazione questa cornice ben definita di ruoli e di funzioni sarebbe ingenuo.

Malgrado la progettazione sembrasse ben avviata, alla fine *I lombardi alla prima Crociata* non fu montata. Se si accettano come valide alcune allusioni de «La France musicale», in questo caso non furono impedimenti esterni a bloccare il progetto, bensì la scarsa convinzione di Vatel e l'opposizione di alcuni componenti della *troupe* vocale.¹⁷ Ciò non toglie che l'attenzione che la stampa parigina rivolse

Verdi" dell'University of Chicago e della Casa Editrice Ricordi. Questa eventuale revisione si sommerebbe ad un quadro già assai complesso di varianti. Infatti, non solo *I lombardi alla prima Crociata* fu trasformata in *Jérusalem*, primo *grand opéra* di Verdi, ma fu interessata da numerosi aggiustamenti e interpolazioni: si veda, a tal proposito, il classico DAVID LAWTON - DAVID ROSEN, *Verdi's non-definitive Revisions: the early Operas*, in *Atti del III congresso internazionale di studi verdiani*, Milano, 12-17 giugno 1972, Parma, Istituto di studi verdiani, 1974, pp. 189-237, e DAVID KIMBELL, *Oronte's Cabalettas*, in «Studi verdiani», 19, 2005, pp. 11-57.

¹⁶ La lettera è segnalata nel catalogo di J & J Lubrano Music Antiquarians (*New Acquisitions. May 2017*, New York, J & J Lubrano, 2017, pp. 30-31). Oltre al *facsimile* di un particolare dell'ultima facciata, viene offerto un riassunto della lettera e qualche breve citazione. Ad oggi (aprile 2018), la lettera risulta ancora invenduta.

¹⁷ «Ce n'est pas M. Vatel qui dirige le Théâtre Italien, ce sont MM. Persiani, Mario ; M.mes Persiani, Grisi, etc. ; ces artistes ne veulent pas étudier des rôles nouveaux dignes de leur talent, et le directeur ne demande pas mieux que de céder à leur exigences : c'est déplorable» (*Nouvelles*, in *FM*, VIII/5, 2 février 1845, p. 38).

alle complesse vicende delle mancate produzioni di *Ernani* e de *I lombardi alla prima Crociata* attestino la progressiva creazione di un'attesa nei confronti di Verdi. Ad alimentare la curiosità fu anche una presenza effettiva – seppur ancor minima – delle creazioni del compositore negli ambienti musicali parigini. Pur non programmata al Théâtre Italien, nei mesi a cavallo fra il 1844 e il 1845 la musica di Verdi iniziò infatti a circolare nella capitale francese. Per mezzo dell'editoria musicale entrò anzitutto nelle residenze degli amatori. Se fin dall'autunno del 1842 circolavano spartiti francesi di *Nabucodonosor*, fra la primavera del 1844 e l'estate del 1845 vennero stampate riduzioni e trascrizioni de *I lombardi alla prima crociata* e di *Ernani*.¹⁸ Estratti delle opere di Verdi furono poi proposti con una certa frequenza in occasione di concerti pubblici. Il 3 dicembre 1844, ad esempio, nell'ambito di uno spettacolo organizzato a beneficio degli abbonati de «La France musicale», furono eseguiti tre brani tratti da *I lombardi alla prima crociata*. Fra il pubblico sedeva anche Berlioz, che, a proposito di tali composizioni, in una recensione pubblicata alcuni giorni più tardi, affermava: «Il y a là une certaine jeunesse d'un bon augure, et qui nous donne le désir de connaître de plus importantes compositions du même maître».¹⁹ Di fatto, l'auspicio manifestato da Berlioz era ormai ampiamente condiviso nella capitale francese: la fama di Verdi, in costante aumento sia in ambito italiano che internazionale, attirava l'attenzione di critica e pubblico locali. Come mostra un articolo di Gautier, tale curiosità chiamava direttamente in causa il direttore del Théâtre Italien: a lui, infatti, veniva riconosciuto il compito di presentare ai parigini la musica dell'ormai celebre operista italiano.

Verdi est un de ces jeunes maîtres à qui le facile enthousiasme italien s'amuse à faire des réputations colossales, par satiété ou dédain des chefs-d'œuvre de Rossini, et il est à craindre qu'il n'excite pas à Paris la même admiration qu'à Milan. Mais comme, après tout, c'est le plus vanté des compositeurs qui occupent maintenant les scènes lyriques au-delà des monts, M. Vatel doit en quelque sorte à son public de l'initier à une des œuvres de ce maître, quitte au parterre français à casser le jugement du parterre italien.²⁰

¹⁸ Gli spartiti francesi tratti da *Nabucodonosor* vennero pubblicati dall'editore Georges Schonenberger, che aveva acquistato i diritti di edizione dell'opera in Francia nell'estate del 1842 (si veda l'annuncio pubblicato in *Nouvelles*, in «La mélodie», I/7, 10 settembre 1842, p. 3): vennero stampati anzitutto pezzi staccati (si vedano i riferimenti a tali pubblicazioni in «Bibliographie de la France», XXXI/39, 21 settembre 1842, p. 547, e XXXI/42, 15 ottobre 1842, p. 586). Le edizioni de *I lombardi alla prima crociata* e di *Ernani* vennero invece pubblicate dagli Escudier: si vedano gli annunci pubblicitari apparsi in «La France musicale» fra il 1844 e il 1845.

¹⁹ H.[ECTOR] BERLIOZ, [...] *Concert de la France musicale, Salle Vivienne*, in *JDD*, 6 décembre 1844.

²⁰ THÉOPHILE GAUTIER, *Théâtres*, in «La presse», 31 mars 1845.

2. «Nabucco volere o non volere ha piacciuto»

La richiesta espressa da Gautier sarebbe stata presto esaudita. Subito dopo la conclusione della Stagione 1844-45, infatti, Vatel tornò a lavorare al progetto di produrre per la prima volta a Parigi un'opera di Verdi. In conformità ad una pratica stabilizzatasi da decenni, nei mesi in cui Théâtre Italien non dava spettacoli il direttore dell'istituzione si recava in varie piazze estere per prendere conoscenza di nuove opere e per scritturare cantanti da aggregare alla sua *troupe*. Nell'estate del 1845 Vatel fu in Germania, in Austria e in diverse città italiane.²¹ Con ogni probabilità egli assistette alla rappresentazione di titoli di Verdi, che in quel periodo dominavano i cartelloni dei teatri della penisola; inoltre, è pressoché certo che durante una tappa italiana del suo viaggio egli incontrò per la prima volta il compositore. Come si evince da un articolo del periodico «Il pirata», il 20 giugno Vatel si trovava a Milano;²² da quella stessa città, lo stesso giorno, Verdi partì in direzione di Napoli per montare al San Carlo la "prima" assoluta di *Alzira*.²³ È verosimile che, nei giorni immediatamente precedenti, i due si videro, e in quell'occasione il direttore avanzò al compositore una proposta di collaborazione.

È a questo incontro, infatti, che va probabilmente fatto risalire un biglietto non datato, nel quale Verdi scriveva all'amico Luigi Toccagni: «Potete venire da me oggi alle 2. ore? Ho un diavolo di un francese, che vuole persuadere voi perché vada io a Parigi a mettere in scena in Nabuco».²⁴ In vista della Stagione 1845-46 Vatel mirava dunque a produrre il titolo che aveva consacrato Verdi in ambito italiano e che, a quell'altezza cronologica, aveva goduto di maggior diffusione anche a livello europeo,²⁵ e avrebbe voluto assicurarsi il concorso dell'autore per la preparazione dello spettacolo. I colloqui, tuttavia, non ebbero buon esito. Il 30 giugno,

²¹ Gli spostamenti di Vatel vennero così enumerati dalla stampa: «il a parcoureu l'Allemagne, l'Italie, visité Vienne, Milan, Venise, Florence, Gênes, la Scala, la Fenice et le théâtre royal ; il a rapporté un riche assortiment de ténors, de sopranis et d'opéras nouveaux» (CHARLE DE BOIGNE, *Sport et chronique de Paris*, in «Le constitutionnel», 20 juillet 1845).

²² «È in Milano il direttore del Teatro Italiano di Parigi signor Vatel» (F.[RANCESCO] R.[GLI], *Un po' di tutto*, in «Il pirata», x/104, 20 giugno 1845, p. 424).

²³ Lo attesta una lettera di Emanuele Muzio ad Antonio Barezzi, inviata da Milano il 21 giugno 1845, nella quale si legge: «Ieri mattina a un'ora dopo mezzodì, è partito il signor Maestro con buona cera». La lettera è edita in GARIBALDI, pp. 204-205

²⁴ Tradotta in inglese, la lettera è stata pubblicata in FRANK WALKER, *Verdi and Vienna. With Some Unpublished Letters*, in «The Musical Times», xcii/1303-1304, 1951, pp. 403-405, 451-543: 452. La presente trascrizione si basa su una riproduzione dell'autografo conservato in I-PAi.

²⁵ Sul successo italiano di *Nabucodonosor* si veda ROGER PARKER, *The Exodus of Nabucco*, in ID., *Studies in Early Verdi, 1832-1844: New Information and Perspectives on the Milanese Milieu and Operas from Oberto to Ernani*, New York - London, Garland, 1989, pp. 111-141; per una cronologia sintetica delle prime esecuzioni dell'opera nelle principali città europee si veda KAUFMAN, pp. 266-273.

infatti, Verdi scrisse agli Escudier: «voi saprete a quest'ora da Moⁿ. Vatel come io non abbia potuto accettare l'incarico di venire a mettere in scena il *Nabuco* al teatro Italiano».²⁶ Nel corso della lettera Verdi spiegava di aver negato la sua disponibilità per carenza di tempo: come aveva già fatto notare a Escudier nella succitata lettera dell'ottobre del 1844, la sua agenda era piena per molto tempo, e nei mesi a cavallo fra il 1845 e il 1846 sarebbe stato specificamente impegnato con La Fenice di Venezia per la composizione e la prima messinscena di *Attila*.

Se si volesse dare credito ad un articolo degli Escudier apparso su «La France musicale», forse Verdi non era nemmeno del tutto convinto della bontà del progetto di Vatel. I due editori francesi, infatti, sostenevano di essere in possesso di una lettera nella quale il compositore affermava che «*Nabuchodonosor*, à cause du poème, ne peut pas réussir à Paris».²⁷ L'esistenza di tale lettera, al momento, non è dimostrabile, e si potrebbe anzi supporre che essa possa essere stata costruita ad arte, per meri scopi commerciali. La proprietà editoriale di *Nabucodonosor* in Francia era detenuta da Georges Schonenberger, rivale degli Escudier: dall'allestimento di tale titolo questi ultimi non avrebbero dunque tratto alcun vantaggio economico, ed anzi la produzione di *Nabucodonosor* avrebbe presumibilmente limitato lo spazio disponibile nel cartellone del Théâtre Italien per le opere di Verdi che erano allora di loro proprietà, vale a dire *Ernani* e *I lombardi alla prima Crociata*. Cionondimeno, l'affermazione riportata dagli Escudier risulta per certi versi assai verosimile. Già in quel periodo Verdi possedeva un'idea piuttosto precisa di quali fossero i titoli del proprio catalogo che avrebbero potuto incontrare il gusto del pubblico parigino e, in modo particolare, di quello del Théâtre Italien. Secondo il compositore, quest'ultima istituzione non era adatta ad ospitare opere che possedevano un'orchestrazione robusta e complessa, e che richiedevano messinscene elaborate – caratteristiche che, a ben vedere, sono proprie di *Nabucodonosor*. Risulta in questo senso emblematico che, in un passaggio della succitata lettera datata 30 giugno, Verdi suggerisse agli Escudier di sottoporre a Vatel la possibilità di allestire *Alzira*: opera assai meno articolata di *Nabucodonosor* a livello musicale e drammatico, e che il compositore riteneva «adattatissima» per il Théâtre Italien.

In ogni caso, se Verdi poté forse nutrire qualche dubbio sui programmi di Vatel nel momento in cui essi erano ad uno stadio embrionale, quando la Stagione del Théâtre Italien ebbe iniziò le perplessità dovettero svanire: in una lettera del 14 ottobre indirizzata agli Escudier, il compositore si dichiarava felice di sapere che a Parigi si sarebbero presto allestite sue opere.²⁸ In effetti, pur non essendo riuscito

²⁶ Lettera di prossima pubblicazione in CVE.

²⁷ ESCUDIER, *Quelques vérités à propos du Théâtre-Italien*, in FM, VIII/30, 27 juillet 1845, pp. 233-234: 233.

²⁸ Lettera di prossima pubblicazione in CVE.

ad ottenere il concorso dell'autore, Vatel non aveva rinunciato al proposito di montare *Nabucodonosor*, ed anzi aveva pure ripreso il progetto, accantonato l'anno precedente, di produrre *Ernani*. Una delle prime preoccupazioni del direttore fu quella di evitare possibili veti da parte degli autori delle *pièces* francesi dalle quali erano tratti i libretti delle due opere. Il caso di *Ernani*, come si vedrà in seguito, impose scelte drastiche; quello di *Nabucodonosor*, invece, venne risolto attraverso un accordo economico con Auguste Anicet-Bourgeois e Francis Cornu, autori del *Nabucodonosor* che aveva ispirato Temistocle Solera. Secondo la «Revue et gazette musicale de Paris», Vatel corrispose ai due drammaturghi francesi mille franchi per ottenere la loro autorizzazione a rappresentare l'opera con il suo libretto originale.²⁹

Nabucodonosor esordì il 16 ottobre 1845, come prima novità del programma stagionale del Théâtre Italien. È probabile che proprio in funzione di quell'allestimento Vatel avesse ingaggiato due specialisti del repertorio verdiano, cioè il soprano Teresa Brambilla (chiamata a interpretare il ruolo di Abigaille) e il basso Prosper Dérivis (per la parte di Zaccaria). Quest'ultimo, tra l'altro, aveva partecipato alla prima esecuzione assoluta dell'opera alla Scala, al fianco del baritono Giorgio Ronconi, che già faceva parte della compagnia del Théâtre Italien e che si vide affidare da Vatel la parte di Nabucco. A completare il *cast* figuravano Josephine Marie De Landi (Fenena) e Leone Corelli (Ismaele).

Il successo fu immediato e ampissimo: la critica locale riconobbe in modo pressoché unanime il valore musicale dell'opera e ne lodò l'interpretazione, mentre le tredici repliche collezionate nel corso della Stagione certificano l'interesse costante del pubblico.³⁰ Come testimonia Gautier, fra gli spettatori che assistettero allo spettacolo vi fu Giacomo Meyerbeer, il quale, alla seconda rappresentazione, «applaudissait comme un claquer».³¹ L'evidenziazione di tale gesto, che faceva «honneur à Verdi et à Meyerbeer», non era innocua: Meyerbeer era allora il più celebre operista attivo in Francia (se non, addirittura, in Europa), e il suo entusiasmo per l'opera del giovane compositore italiano doveva assumere, agli occhi del critico, un innegabile valore simbolico.

La notizia del successo, ovviamente, giunse anche a Verdi. Come attestano un paio di missive di Muzio a Barezzi, il compositore ricevette da Parigi resoconti

²⁹ *Nouvelles*, in *RGMP*, XII/40, 5 octobre 1845, p. 323.

³⁰ Per un'ampia antologia delle recensioni alla "prima" parigina di *Nabucodonosor* si veda GARTIOUX, pp. 54-71.

³¹ THÉOPHILE GAUTIER, *Théâtres*, in «La presse», 27 octobre 1845.

entusiastici dello spettacolo, e venne a conoscenza delle positive recensioni pubblicate dalla stampa francese.³² Una lettera inviata a Piave da Milano il 29 ottobre mostra con tutta evidenza la soddisfazione di Verdi per l'esito parigino della sua opera:

Sì signore il *Nabucco* volere o non volere ha piaciuto più di quante opere nuove italiane si son date in quel teatro: perché tu sai che alla prima sera non si fa buon viso a tutto ciò che è nuovo. Tutti i giornali (ad eccezione del *Debats* che è un po' severo) parlano con fanatismo.³³

Agli occhi di Verdi, tale successo non rappresentava soltanto un'affermazione artistica e professionale. Se si osserva una lettera inviata in quello stesso periodo alla contessa Clara Maffei, esso servì infatti a soddisfare lo spirito di rivalsa che il compositore nutriva verso coloro che dubitavano della qualità della sua musica:

Ella non dubitava del Nabucco a Parigi?.. La ringrazio di quest'opinione. Ben diversa da coloro che per farmi grazia d'un po' d'ingegno avevano bisogno del giudizio di Parigi. E se per una combinazione estranea al suo poco o molto merito musicale il Nabucco avesse fatto *fiasco* (ché alle volte in teatro si fa *fiasco* o *furor* senza averne e *colpa* e *merito*) io diventava un ignorante!... Io intanto osservo e rido.³⁴

Tale argomento era già stato affrontato dal compositore, a partire da un differente punto di vista, in una lettera indirizzata a Piave, il quale, nel complimentarsi per il «luminoso successo» parigino di *Nabucodonosor*, aveva precedentemente esclamato: «Che creppino gli invidiosi».³⁵

Vivano sempre i miei nemici! Più a loro che a miei amici devo l'avanzamento di mia carriera. Senza di essi non si sarebbe parlato tanto e senza molto parlare non si sarebbe dato l'Ernani a Londra, ed il Nabucco a Parigi. Dumque non maledirli più perché io ho loro infinite obbligazioni!³⁶

³² Si vedano le lettere inviate da Milano il 23 e il 27 ottobre 1845, edite in GARIBALDI, pp. 226 e 227-231.

³³ La trascrizione si basa sulla riproduzione dell'autografo conservata in I-PAi. La recensione severa alla quale allude Verdi è quella pubblicata il 19 ottobre 1845 sul prestigioso «*Journal des débats*» a firma di Étienne-Jean Delécluze, uno dei critici francesi che, nel corso degli anni, si sarebbe dimostrato più avverso alla musica di Verdi.

³⁴ Lettera a Clara Maffei (Milano, 14 novembre 1845), edita in ABBIATI, I, p. 588. La trascrizione si basa sulla riproduzione dell'autografo conservata in I-PAi.

³⁵ Lettera di Piave a Verdi (Venezia, 27 ottobre 1845), edita in ABBIATI, I, p. 590.

³⁶ Lettera a Piave (Milano, 3 novembre 1845), edita in MARCO MARICA, *Le lettere di Piave custodite presso l'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano di Roma. Problemi dell'edizione critica del carteggio Verdi-Piave*, in *Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, a cura di Stefano La Via e Roger Parker, Torino, EDT, 2002, pp. 299-312: 305-306.

In termini diversi, sia la lettera indirizzata alla Maffei che quella a Piave mostrano quanto Verdi fosse consapevole dell'importanza della recente affermazione nella capitale francese.

In primo luogo, pur con evidente insofferenza, il compositore riconosceva la rilevanza che l'opinione pubblica assegnava al giudizio espresso dalla platea parigina. Di fatto, si era ancora una volta rinnovata la funzione – allo stesso tempo mitica e concreta – di Parigi capitale della musica, ossia di una città che, attraverso il giudizio del proprio pubblico, era stata chiamata ad «approuver, ou casser [...] le jugement de l'Europe sur Verdi». ³⁷ Agli occhi di alcuni recensori, il successo di *Nabucodonosor* a Parigi aveva sancito in modo indiscutibile la fama internazionale del compositore: «Le Maestro Verdi a conquis par delà les monts une auréole de gloire presque aussi brillante que celle de Bellini. Aujourd'hui il ne manque plus rien à cette gloire : Paris a consacré les succès de l'Italie». ³⁸

In secondo luogo, Verdi era pienamente cosciente del fatto che l'allestimento di *Nabucodonosor* al Théâtre Italien avrebbe avuto immediate ricadute sullo sviluppo della sua carriera. In effetti, se fino ad allora il compositore aveva condotto la propria attività quasi esclusivamente nella penisola italiana – la cura di un allestimento di *Nabucodonosor* al teatro di Porta Carinzia di Vienna nel 1843 era stata infatti l'unica occasione per collaborare attivamente con un'istituzione estera ³⁹ –, nel mese successivo alla “prima” di *Nabucodonosor* al Théâtre Italien egli si vide offrire, in varie forme, la possibilità di indirizzare la propria carriera oltre i confini abituali.

Nella succitata lettera del 29 ottobre indirizzata a Piave, Verdi affermava: «Vi sono qui Impresarij di Londra e Parigi i quali sono corsi l'altro jeri in campagna a trovarmi. In primavera scriverò l'opera a Londra – Il contratto è fatto e domani firmeremo la scrittura». ⁴⁰ L'impresario londinese al quale alludeva Verdi era il direttore dell'Her Majesty's Theatre Benjamin Lumley, responsabile, nel marzo precedente, dell'allestimento di *Ernani* al quale il compositore faceva cenno nella succitata lettera a Piave. Da qualche tempo Lumley coltivava il progetto di produrre un'opera nuova di Verdi: a tale scopo aveva avviato colloqui con il compositore e con l'editore Francesco Lucca, senza però raggiungere un accordo. Il successo parigino di *Nabucodonosor* determinò una decisa accelerazione delle trattative. Infatti,

³⁷ THÉOPHILE GAUTIER, *Théâtres*, in «La presse», 6 octobre 1845.

³⁸ LE VICOMTE A. DE DIVION, *Théâtres*, in «La sylphide», VI/16, 19 octobre 1845, pp. 253-254: 253.

³⁹ Su tale allestimento e sulla sua ricezione si veda URSULA DAUTH, *Verdis Opern im Spiegel der Wiener Presse von 1843 bis 1859. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte*, München - Salzburg, Katz-bichler, 1981, pp. 65-77.

⁴⁰ Si veda *supra*, la nota 33.

secondo quanto scriveva Muzio a Barezzi, «appena sentito l'esito di *Nabucco*»⁴¹ al Théâtre Italien, Lumley si recò a Milano per perfezionare l'ingaggio del compositore. Venne così stipulato un contratto tramite il quale l'impresario londinese si assicurò il primo allestimento di un'opera che Verdi si era recentemente impegnato a scrivere per l'editore Lucca: tale contratto avrebbe portato alla creazione de *I masnadieri*, il 22 luglio 1847, primo titolo che il musicista compose per un teatro straniero.

Assieme a Lumley, si recò in visita a Verdi Marie Escudier. Questi, considerato l'esito parigino di *Nabucodonosor*, decise di arricchire il catalogo verdiano della propria casa editrice, che già comprendeva *Ernani* e *I lombardi alla prima Crociata*: assieme al fratello Léon, acquistò i diritti di edizione per la Francia di tutte le opere che il compositore aveva scritto fino a quel momento – ad eccezione di *Nabucodonosor* che, come già precisato, apparteneva a Schonenberger – e di quelle che avrebbe creato nei cinque anni successivi.⁴² Questo accordo portò alla definitiva stabilizzazione dell'alleanza fra Verdi e gli Escudier: un'alleanza che avrebbe inciso in modo sostanziale sullo sviluppo della carriera – non solo francese – del compositore.

Le fonti primarie a nostra disposizione non specificano chi fosse l'impresario parigino che, come Lumley, in quei giorni fece visita al compositore, e neanche la stampa fornisce a tal proposito delucidazioni.⁴³ Certo è che, proprio allora, Verdi entrò per la prima volta in trattative con l'Académie Royale de Musique. Già da alcuni mesi, assieme agli Escudier, il compositore stava valutando la possibilità di proporre a quel teatro la traduzione francese di una sua opera italiana, scelta fra *Ernani*, *I lombardi alla prima crociata* e *Attila*.⁴⁴ Come ogni altro operista italiano dell'epoca, egli era fortemente allettato dalla prospettiva di una collaborazione con la massima istituzione lirica francese: in una lettera agli Escudier dichiarava che,

⁴¹ Lettera da Milano del 27 ottobre 1845, edita in GARIBALDI, pp. 227-231: 227.

⁴² Muzio comunicò a Barezzi i termini dell'accordo intercorso fra Verdi e gli Escudier in una lettera da Milano del 19 novembre 1845: «Escudier, quando fu a Milano, ha fatto acquisto della proprietà di tutte le Opere del signor Maestro, incominciando dall'Oberto, Un giorno di regno, ecc., fino a tutte quelle che scriverà in Italia, e le ha pagate 500 franchi l'una. Questa proprietà è per la sola Francia» (lettera edita in GARIBALDI, pp. 233-235: 234-235). La notizia comparve anche sulla stampa: «Aussitôt le succès constaté de Nabucodonosor au théâtre Italien de Paris, un éditeur est parti en poste pour aller quérir le maître Verdi et lui acheter, par avance, toutes ses partitions pendant cinq ans» (*Théâtres*, in «La sylphide», 9 novembre 1845, VI/19, supplément).

⁴³ Si potrebbe forse ipotizzare che la persona alla quale alludeva Verdi fosse lo stesso Marie Escudier: quest'ultimo, infatti, fece più volte da tramite fra il compositore e i direttori dei teatri parigini (specialmente quelli dell'Opéra): si veda, ad esempio, la lettera di Verdi a Escudier (Milano, 3 luglio 1846), di prossima pubblicazione in CVE.

⁴⁴ Si vedano le lettere di Verdi a Escudier datate 30 giugno, 12 settembre e 20 settembre 1845, la seconda edita in *Copialettere*, p. 439, le altre di prossima pubblicazione in CVE.

una volta portati a termine gli impegni che lo vincolavano per i due anni successivi, sarebbe stato pronto a rinunciare ad altri contratti per essere disponibile nel caso in cui vi fosse stata la «probabilità di combinare qualcosa per quel teatro».⁴⁵ Senza dubbio, il successo parigino di *Nabucodonosor* favorì il concepimento di un programma ancora più ambizioso di quello vagheggiato da Verdi: verso la metà di novembre, infatti, il direttore dell'Académie Royale de Musique, Léon Pillet, propose al compositore un contratto per la creazione di un *grand opéra* interamente originale.⁴⁶ I molti impegni che quest'ultimo aveva già contratto impedirono la concretizzazione del progetto;⁴⁷ tuttavia, vari indizi lasciano intendere che, da quel momento in poi, Verdi iniziò in vari modi a preparare il proprio approdo in Francia, e specificamente in quel teatro. Anzitutto, come si è già precisato, si assicurò a Parigi una base commerciale e logistica attraverso il consolidamento dei rapporti con gli editori Escudier; quindi intraprese lo studio intensivo della lingua francese;⁴⁸ infine, come mostra una lettera a Piave, maturò l'intenzione di comporre opere su soggetti teatrali «che con poche aggiunte possano essere adattati anche alla grand Opéra».⁴⁹

In sintesi, l'affermazione di *Nabucodonosor* al Théâtre Italien favorì ed accelerò il processo di internazionalizzazione della carriera di Verdi. Fin dal 1843 Verdi vedeva circolare il proprio nome anche al di fuori dei territori italiani, e le sue opere avevano raccolto consensi in alcuni importanti teatri stranieri, ma fu dopo il primo successo raccolto a Parigi che per lui si delineò in modo concreto la possibilità di collaborare con le più prestigiose istituzioni liriche europee, e di inserire così la propria attività professionale in un più ampio circuito musicale. Tale evidenza, finora solo sfiorata dagli studiosi, conferma la tradizionale funzione di cassa di risonanza internazionale per la musica degli operisti italiani esercitata dal Théâtre Italien: al pari di Rossini, Bellini e Donizetti, anche Verdi poté giovare del successo raccolto dalla sua musica su quelle scene per imbastire una carriera di respiro mondiale.

⁴⁵ Lettera a Escudier del 12 settembre 1845, edita in *Copialettere*, p. 439.

⁴⁶ Lo attesta una lettera di Muzio a Barezzi, inviata da Milano il 19 novembre 1845, edita in GARIBALDI, pp. 233-235: 234.

⁴⁷ Verdi rifiutò infatti le proposte di Pillet con una lettera datata 15 febbraio 1846, conservata in F-Pn e consultabile sul portale <www.gallica.bnf.fr>.

⁴⁸ «Ho bisogno d'un maestro di lingua francese: non voglio rompermi i coglioni con grammatiche né con teorie, ma voglio soltanto leggere, tradurre, e parlare; quindi ti raccomando un maestro che parli e pronunci bene. Lo fisserai al mese: un'ora di lezione tutti i giorni nissuno eccettuato», lettera a Piave, da Milano, databile attorno al 27 o al 28 novembre 1845, edita in ABBIATI, I, pp. 591-592: 592. La proposta di datazione è di MARCELLO CONATI, *La bottega della musica. Verdi e La Fenice*, Milano, Il Saggiatore, 1983, pp. 166-167.

⁴⁹ Lettera a Piave, Milano, 22 agosto 1846, edita in EVAN BAKER, *Lettere di Giuseppe Verdi a Francesco Maria Piave 1843-1865 [...]*, in «Studi verdiani», 4, 1986-1987, pp. 136-166: 151-152.

3. *Il proscritto*, ossia «un fiasco maledetto»

L'Her Majesty's Theatre e l'Académie Royale de Musique non furono le uniche istituzioni straniere che, dopo l'esordio parigino di *Nabucodonosor*, proposero a Verdi l'incarico di creare un'opera nuova. In una lettera del 19 novembre 1845 indirizzata a Barezzi, infatti, Muzio affermava che da Parigi avevano scritto al compositore «onde comporre un'opera buffa per il Carnevale 1846-47».⁵⁰ Di fatto, la sola istituzione parigina che a quell'epoca avrebbe potuto commissionare tale tipo di composizione era il Théâtre Italien. Come si è visto, già un anno prima Verdi si era trovato di fronte alla prospettiva di scrivere, in un futuro prossimo, per quel teatro; tuttavia, al pari di allora, egli scelse di procrastinare. Come spiega la lettera di Muzio, il compositore oppose un rifiuto, e si giustificò evocando un precedente contratto che lo avrebbe legato, per lo stesso periodo proposto da Vatel, a un teatro di Roma.⁵¹ Si può inoltre presumere che la prospettiva di dedicarsi all'opera buffa non rientrasse nei suoi piani artistici, specie dopo l'insuccesso di *Un giorno di regno*.

Tale rifiuto non fece comunque desistere Vatel dal proposito di sfruttare l'onda lunga del successo di *Nabucodonosor*. Come annunciato al principio della Stagione, egli pianificò infatti la prima rappresentazione locale di *Ernani*. Per evitare che Victor Hugo si opponesse nuovamente alla rappresentazione dell'opera si optò per una soluzione perentoria. Al posto del libretto originale di Piave ne venne adottato uno dal titolo *Il proscritto, ossia il corsaro di Venezia*: oltre al titolo, furono modificati l'ambientazione, i nomi dei personaggi e, in maniera parziale, la trama.⁵² In tal modo, la filiazione dalla *pièce* francese venne formalmente mascherata. Verdi non collaborò al rimaneggiamento, ma ne fu al corrente: in una lettera agli Escudier del 10 ottobre 1845 domandava infatti ragguagli sulla qualità delle modifiche introdotte.⁵³ I quattro ruoli principali vennero affidati a Giorgio Ronconi, Prosper Dérivis, Teresa Brambilla – che pochi mesi prima avevano trionfato in *Nabucodonosor* – e Settimio Malvezzi. La prima rappresentazione si tenne il 6 gennaio 1846.

Nel complesso, il pubblico accolse freddamente l'opera. Dopo la prima rappresentazione si ebbero solo quattro repliche, a riprova di scarso interesse da parte dei frequentatori del teatro e, di conseguenza, di magri guadagni dell'impresa. Come ha mostrato lo studio che Alessandro Di Profio ha consacrato alla prima ricezione de *Il proscritto*, i giudizi della critica furono invece sfaccettati.⁵⁴ Sotto

⁵⁰ Lettera edita in GARIBALDI, pp. 233-235: 234

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Per l'analisi di tali modifiche si veda *infra*, il § 1.2 della Seconda parte.

⁵³ Lettera di prossima pubblicazione in CVE.

⁵⁴ ALESSANDRO DI PROFIO, «*Ernani in gondoletta*». La ricezione de *Il proscritto* a Parigi (Théâtre Italien, 1846), in *La drammaturgia verdiana e le letterature europee*, atti del convegno internazionale,

l'aspetto musicale l'opera venne complessivamente apprezzata, pur con varie riserve e senza l'entusiasmo mostrato per *Nabucodonosor*. Per il libretto furono emesse valutazioni in larga parte negative, attenuate però dalla constatazione che le incoerenze erano causate soprattutto alla forzosa riscrittura. Quasi unanime insoddisfazione venne infine manifestata per l'esecuzione. In particolare, le critiche si concentrarono su Giorgio Ronconi, che aveva vestito i panni di Andrea Gritti (*alias* Carlo V) e che, in una lettera inviata ad un suo corrispondente dopo la conclusione del ciclo di repliche, sentenziava: «L'Ernani fece un fiasco maledetto».⁵⁵ Le polemiche scatenate dalla prova del baritono meritano un approfondimento: in apparenza di minima rilevanza, esse ebbero invece lunghe ripercussioni sulle relazioni fra Verdi e il Théâtre Italien.

La maggior parte dei critici parigini sottolineò l'indolenza con la quale il baritono interpretò la sua parte fin dalla prima rappresentazione: secondo una recensione apparsa su «Le ménestrel», Ronconi, «d'ordinaire si énergique et si fougueux», aveva cantato «avec une négligence et une mollesse déplorable».⁵⁶ Subito dopo l'esordio dello spettacolo, il direttore del teatro annunciò pubblicamente che Ronconi era indisposto, ma venne immediatamente smentito da «Le Corsaire-Satan», che affermava con ironia: «si M. Vatel a conçu sérieusement des inquiétudes sur la santé du célèbre baryton, nous sommes charmé de pouvoir le rassurer sur ce point. Ronconi se porte parfaitement bien».⁵⁷ Un'interpretazione tanto deplorabile non fu dunque causata da una presunta malattia del cantante, ma, a ben vedere, nemmeno da una carente preparazione: non solo le prove dello spettacolo, stando alle notizie apparse sulla stampa, si protrassero per circa due mesi, ma Ronconi aveva anche già eseguito con successo l'opera a Vienna nel 1844.⁵⁸ Considerati questi elementi, non stupisce che alcuni critici giunsero presto ad imputare a Ronconi «mauvais vouloir»⁵⁹ piuttosto che negligenza. In tal senso, i più espliciti furono gli

Roma, 29-30 novembre 2001, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2003, pp. 149-190: 163-190. Altre recensioni dell'allestimento si possono leggere nell'antologia raccolta da GARTIOUX, pp. 71-86.

⁵⁵ Lettera a Giacomo Pedroni, Parigi, 1° febbraio 1846, edita in «Studi donizettiani», 1, 1962, p. 140.

⁵⁶ ED.[MOND] VIEL., *Théâtre Royal Italien. Il Proscritto, opéra en 4 actes de Verdi (musique d'Ernani)*, in «Le ménestrel», XIII/6, 11 janvier 1846, p. [2].

⁵⁷ «Le Corsaire-Satan», 8 janvier 1846; si cita dalla trascrizione edita in DI PROFIO, «*Ernani in gondoletta*» cit., p. 163.

⁵⁸ L'inizio delle prove de *Il proscritto* fu annunciato dagli Escudier nei primi giorni del novembre precedente (si veda *Nouvelles*, in FM, VIII/44, 2 novembre 1845, p. 350). Sulla prova di Ronconi nell'*Ernani* montato nella primavera del 1844 al teatro di Porta Carinzia a Vienna si veda A. S., K. K. Hofoperntheater nächst dem Kärnthnerthore. Donnerstag den 30. d. M. zum ersten Male: Ernani [...], in «Allgemeine Wiener Musik-Zeitung», IV/66, 1 juni 1844, p. 263.

⁵⁹ «L'Époque», 8 janvier 1846; si cita dalla trascrizione edita in *Théâtre Royal Italien. Il proscritto (Ernani) musique de G. Verdi*, in FM, IX/2, 11 janvier 1846, pp. 9-11: 11.

Escudier che, nella recensione della prima rappresentazione dell'opera, avanzarono gravi insinuazioni nei confronti del cantante:

M. Ronconi, [...] qui a demandé en vain à Verdi une partition nouvelle pour le théâtre de Madrid, dont il est le pensionnaire, M. Ronconi, disons-nous, semble avoir cherché à étouffer, par une exécution digne d'un artiste des Funambules, les plus beaux morceaux d'*il Proscritto*; et il faut, en vérité que le mérite de cette musique soit bien grande, pour que la partition ait résisté aux mutilations dont elle a été l'objet. M. Ronconi avait changé tous les mouvements: il chantait son rôle à contre-sens, et sa voix, qui devait dominer, restait muette dans les morceaux d'ensemble. Eh bien! malgré ce mauvais vouloir, le public a battu des mains; il a fait répéter le final du premier acte; il a crié *bis* pendant dix minutes après l'andante du final du troisième acte; mais M. Ronconi avait disparu, et ce dernier morceau n'a pu ainsi être chanté une seconde fois.⁶⁰

È evidente che, con questo brano, gli Escudier non si limitavano a muovere accuse a Ronconi, ma costruivano anche una propria autodifesa. Attribuire ad un esecutore le responsabilità dello scarso successo dell'opera serviva a non dover mettere in discussione le qualità dell'opera stessa: in tal modo essi salvaguardavano i propri interessi editoriali e difendevano la bontà dell'adattamento, da loro stessi promosso, del libretto. La teoria del complotto venne ulteriormente alimentata, una settimana più tardi, attraverso un articolo emblematicamente intitolato *Réaction contre les cabales. Grand succès d'Il proscritto*, nel quale veniva raccolta un'antologia di recensioni positive dell'opera di Verdi.⁶¹

Se si volessero analizzare i motivi che, secondo gli Escudier, portarono il baritono a fornire un'interpretazione volutamente mediocre, finalizzata a compromettere l'esito dello spettacolo, si rischierebbe di addentrarsi nel terreno vischioso del pettegolezzo. È vero che, nei mesi precedenti, Ronconi aveva proposto a Verdi, per conto dell'impresa del Teatro del Circo di Madrid, un contratto per la creazione di un'opera nuova: probabilmente le trattative furono piuttosto lunghe, ma alla fine non venne raggiunto alcun accordo.⁶² Si potrebbe dunque accettare il fatto che tale vicenda creò qualche attrito fra il compositore e il cantante. In ogni caso, dopo il cattivo esito de *Il proscritto*, i rapporti fra i due, fino a quel momento basati su stima reciproca,⁶³ si incrinarono. Verdi, infatti, dovette ritenere credibili le accuse di ne-

⁶⁰ *Théâtre Royal Italien. Il proscritto (Ernani) musique de G. Verdi*, in *FM*, IX/2, 11 janvier 1846, pp. 9-11: 9.

⁶¹ *Réaction contre les cabales. Grand succès d'Il proscritto*, in *FM*, IX/3, 18 janvier 1846, pp. 19-21.

⁶² La vicenda è ricostruita in VÍCTOR SÁNCHEZ SÁNCHEZ, *Verdi y España*, Madrid, Akal, 2014, pp. 35-38.

⁶³ Proprio nella lettera con la quale comunicava la sua decisione di rinunciare a comporre un'opera per Madrid, Verdi si augurava di «vedere ed abbracciare» presto Ronconi, appellato «l'amico e il grande artista»: lettera a Felice Ronconi (fratello di Giorgio), Napoli, 15 luglio 1845,

gligenza mosse dalla stampa al cantante. Il 28 settembre 1846, in risposta a una lettera nella quale Marie Escudier gli domandava un parere sul possibile allestimento di *Attila* al Théâtre Italien, il compositore scriveva: «ma Ronconi canterà con impegno? se Ronconi ha ruinato la parte di Carlo V ruinerà meglio la parte di Ezio nell'*Attila*».⁶⁴ Nella stessa lettera egli suggeriva di riproporre piuttosto *Ernani*, con un *cast* alternativo rispetto a quello che si era esibito pochi mesi prima e dal quale doveva essere escluso proprio Ronconi; poche settimane dopo, nell'illustrare a Barezzi tale progetto, Muzio appellava emblematicamente il baritono un «intrigante».⁶⁵ Un anno più tardi la frattura fra i due era tutt'altro che ricomposta, ed anzi si aggravò. È ancora una volta una lettera di Muzio a svelare le dispute che si sollevarono nel giugno del 1847, quando Verdi e Ronconi si trovavano contemporaneamente a Londra, il primo per preparare l'esordio de *I masnadieri* all'Her Majesty's Theatre, il secondo per esibirsi al Covent Garden, nel corso di una Stagione che prevedeva gli allestimenti de *I due Foscari*, *Ernani* e *Macbeth*:

Il *Macbeth* pare che non si faccia più perché Ronconi dice che non gli sta bene la parte; ma è per puntiglio, e perché già sa che a Parigi gettò a terra l'*Ernani* l'anno passato. Orbene, appena Verdi fu qui a Londra, [Ronconi] gli mandò a dire da Marini che avrebbe piacere di passare i *Foscari* con lui per intendersi sopra certe cose che non gli stavano bene; ma Verdi gli fece rispondere che l'*Ernani* glielo avrebbe insegnato, perché fece fiasco a Parigi, ma che i *Foscari* non glieli insegnerebbe, perché, se vuole, ha talento bastantemente per fare quella parte e per trovargli l'effetto; per questo Ronconi non vuol più fare il *Macbeth*, ma l'impresa lo vuole.... Vedremo chi vincerà....⁶⁶

Alla fine, Ronconi si esibì con successo ne *I due Foscari*,⁶⁷ ma rinunciò a partecipare all'allestimento di *Ernani*: il ruolo di Carlo V, di conseguenza, dovette essere addirittura affidato al contralto Marietta Alboni. *Macbeth* invece non fu montato, con ogni probabilità proprio a causa del *forfait* del baritono.⁶⁸

edita in FRANCO SCHLITZER, *Mondo teatrale dell'Ottocento. Episodi, testimonianze, musiche e lettere inedite*, Napoli, Fiorentino, 1954, pp. 170-171: 170.

⁶⁴ Lettera di prossima pubblicazione in *CVE*.

⁶⁵ Lettera del 12 ottobre 1846 (da Milano), edita in GARIBALDI, p. 281.

⁶⁶ Lettera a Barezzi, Londra, 29 giugno 1847, edita in GARIBALDI, pp. 332-338: 337.

⁶⁷ L'interpretazione di Ronconi non fu lodata solo dalla critica (si veda D. R., *Royal Italian Opera*, in «The Musical World», XXII/26, 26 juin 1847, pp. 411-412), ma anche da Muzio, che in una lettera inviata da Londra a Barezzi scriveva: «Ronconi nella parte del vecchio Doge fu mirabile» (lettera del 29 giugno 1847, edita in GARIBALDI, pp. 332-338: 336).

⁶⁸ La forzatura dell'adattamento di *Ernani* venne ampiamente rilevata non solo in ambito londinese, ma anche da periodici musicali esteri; in particolare, un critico italiano sottolineava: «Al Covent Garden si diede l'*Ernani* e piacque [...]. Non si sa capire però, come in un teatro ov'è scritturato Felice [in realtà Giorgio] Ronconi, si trasportino le parti di baritono in contralto, e si faccia indossare il manto imperiale di Carlo V ad una donna» (*Notizie teatrali*, in «L'Italia musicale», I/2, 14 luglio 1847, p. 15). Sul *Macbeth*, invece: «Il *Macbeth* non si è dato e non si darà, non perché l'impresa siasi trovata inabile a gravarsi delle spese della montatura, ma perché non aveva un buon baritono

Come si accennava sopra, tale vicenda, che a prima vista sembrerebbe ascrivibile al repertorio dei litigi teatrali saporiti ma di infimo interesse storiografico, ebbe in realtà rilevante incidenza nei rapporti fra Verdi (e la sua musica) e il Théâtre Italien. Infatti, con tutta probabilità essa si ripercosse sulla definizione dei cartelloni stagionali dell'istituzione. Al di fuori de *I due Foscari* (che interpretò per una sola rappresentazione nel 1849) e di *Nabucodonosor*, Ronconi non si cimentò più in alcuna opera di Verdi sul palcoscenico del Théâtre Italien fino al termine della Stagione 1849-50, vale a dire fino al momento in cui egli fece parte della *troupe* stabile dell'istituzione. Il fatto non è marginale, soprattutto se si considera che durante tutto quel periodo Ronconi non solo mantenne il ruolo di primo baritono della compagnia, ma, a partire dalla seconda metà della Stagione 1848-49 e per tutta la seguente, ricoprì anche le mansioni di direttore del teatro. Se un compositore non era ben disposto nei confronti di una persona che occupava un ruolo tanto rilevante in seno all'istituzione, difficilmente avrebbe potuto aspettarsi che le sue opere ottenessero adeguata attenzione. In effetti, dal momento in cui i rapporti fra Verdi e Ronconi iniziarono a deteriorarsi, e in particolare dopo gli screzi londinesi sopra descritti, per alcuni anni lo spazio riservato alla musica dell'autore bussetano nei cartelloni del Théâtre Italien si compresse sensibilmente: al suo posto si ricominciò a produrre in modo costante il repertorio tradizionale, e in particolare si fecero più frequenti le rappresentazioni di alcune fra le opere favorite del baritono (su tutte *Maria di Rohan*).⁶⁹

Cionondimeno, se si individuasse nella controversia fra Verdi e Ronconi la sola spiegazione per l'esito freddo de *Il proscritto* e per la progressiva (seppur temporanea) diminuzione della presenza della musica del compositore nella programmazione dell'istituzione parigina, si accetterebbe di illustrare tali fatti attraverso le loro componenti più spiccatamente evenemenziali; si trascurerebbero così questioni profonde e durevoli, che toccano aspetti strutturali della storia del Théâtre Italien: su tutte le prassi esecutive, i criteri di selezione del personale artistico, e le aspettative tradizionali del pubblico. Tali argomenti saranno sviluppati nella seconda parte di questo studio; per il momento vale la pena rilevare che, se da parte di Ronconi vi fu «mauvais vouloir» nell'eseguire *Il proscritto*, senza dubbio tale impulso fu accompagnato da concrete difficoltà d'ordine interpretativo. Il baritono stesso, in una lettera indirizzata al periodico «L'Époque» pochi giorni dopo l'esordio dello spettacolo, ammetteva che «s'il a été mauvais dans *Il Proscritto*, c'est la

cui affidare la parte gravosissima (dicesi) del protagonista. Ronconi, che nella sua gloriosa carriera teatrale ebbe pochi capricci, or che si sente da quel che era alquanto diverso e per voce e per età, trova comodo d'averne» (*Notizie teatrali*, in «L'Italia musicale», 1/8, 25 agosto 1847, p. 63).

⁶⁹ Si vedano i dati cronologici in Appendice 1.

faute de son talent et non point de sa volonté». ⁷⁰ È chiaro che tale dichiarazione doveva servire anzitutto a confutare le accuse di negligenza avanzate dalla critica parigina; eppure, essa pone in luce un problema di centrale importanza, che non riguardava peraltro il solo Ronconi, ma, più in generale, il complessivo comparto artistico del Théâtre Italien. Di fatto, l'allestimento de *Il proscritto* mostrò per la prima volta una sfasatura fra ciò che le opere di Verdi richiedevano in termini di pratica performativa e quel che l'istituzione parigina era effettivamente in grado di assicurare. La questione sarebbe riemersa costantemente negli anni seguenti, e in particolare già nella successiva Stagione d'opera, quando Vatel decise di montare *I due Foscari*.

4. Disillusioni (*I due Foscari*)

Il progetto del primo allestimento de *I due Foscari* al Théâtre Italien era già concreto poco dopo la conclusione della Stagione che aveva visto gli esordi di *Nabucodonosor* e de *Il proscritto*. Il 4 giugno 1846 Muzio scriveva infatti a Barezzi: «A Parigi l'inverno venturo si daranno i *Due Foscari* per il *debut* di Coletti, che si dice sia grande nella parte del vecchio doge». ⁷¹ Dopo la sua contestata interpretazione de *Il proscritto*, Giorgio Ronconi venne dunque escluso dall'allestimento, e per il ruolo di baritono principale fu chiamato Filippo Coletti, cantante esordiente a Parigi ma che aveva già guadagnato una solidissima fama italiana e londinese. In particolare, Coletti si era recentemente distinto come uno dei maggiori interpreti verdiani: pochi mesi prima aveva preso parte alla creazione di *Alzira* al San Carlo di Napoli e, nel corso della medesima Stagione, si era cimentato con grande successo proprio ne *I due Foscari*. ⁷² Accanto al baritono si sarebbero esibiti due degli artisti più rinomati della *troupe* abituale del Théâtre Italien, ovvero Giulia Grisi e Mario, che fino ad allora non avevano mai interpretato la musica di Verdi su quel palcoscenico. ⁷³ Insomma, per favorire la buona esecuzione dell'opera la direzione del teatro aveva dispiegato le migliori risorse a propria disposizione e rimosso preventivamente fonti di possibili complicazioni.

⁷⁰ «L'Époque», 15 janvier 1846; si cita dalla trascrizione pubblicata nell'articolo *Réaction contre les cabales. Grand succès d'Il proscritto*, in *FM*, IX/3, 18 janvier 1846, pp. 19-21: 20.

⁷¹ Lettera edita in GARIBALDI, pp. 246-247: 246.

⁷² Per la biografia di Coletti, si veda BIANCA MARIA ANTOLINI, s. v. "Coletti, Filippo", in *DBI*.

⁷³ L'unica opera di Verdi che fino ad allora i due cantanti avevano affrontato era *I lombardi alla prima crociata*, in occasione del primo allestimento londinese all'Her Majesty's Theatre, nel maggio 1846. Per una cronologia sintetica dell'attività artistica di Mario e della Grisi si veda ANNALISA BINI, *Il Fondo Mario nella Biblioteca Musicale di Santa Cecilia di Roma. Catalogo dei manoscritti*, Roma, Torre d'Orfeo, 1995, pp. 50-61.

L'opera esordì il 17 dicembre 1846 e collezionò in totale otto rappresentazioni. Nel complesso l'accoglienza fu favorevole, seppur lontana da quella riservata l'anno precedente a *Nabucodonosor*. La critica si mostrò abbastanza soddisfatta, ma sottolineò la stazionarietà dello stile di Verdi: *I due Foscari* fu descritta come un'opera interlocutoria, dotata di alcune belle pagine ma convenzionale nelle forme e nel linguaggio.⁷⁴ Più che sulla ricezione, comunque, qui conta concentrarsi sulla preparazione dell'allestimento. L'argomento è di centrale interesse poiché in quell'occasione, per la prima volta, Verdi instaurò una fattiva collaborazione con il Théâtre Italien: se per le recenti produzioni di *Nabucodonosor* e de *Il proscritto* il compositore aveva mantenuto una posizione di spettatore (ovviamente interessato), in occasione della creazione de *I due Foscari* egli fu coinvolto in modo diretto nella realizzazione dello spettacolo.

Verdi non si recò a Parigi per presenziare all'allestimento: la sua partecipazione avvenne a distanza, attraverso la mediazione di diversi interlocutori, su tutti gli Escudier, editori francesi dell'opera. Come attesta «La France musicale», la produzione prese avvio attorno alla seconda metà di agosto con le prove dei cori.⁷⁵ Una lettera che proprio in quel periodo Verdi indirizzò agli Escudier mostra il sostanziale interesse col quale il compositore osservava, fin dalle fasi iniziali, la preparazione dello spettacolo, ed esplicita, in termini assai severi, la pretesa di alcune fondamentali garanzie qualitative: «Sono sorpreso che per fare i *Foscari* a Parigi si sia ricorso alla partizione che si eseguiva a Napoli, la quale, alterata nel dramma fino al punto di rendere ridicoli i momenti più interessanti, è maltrattata orribilmente nella parte musicale».⁷⁶ Quando le prove ebbero inizio, dunque, era in uso una partitura diversa da quella ufficiale fornita da Giovanni Ricordi, editore italiano dell'opera. Dal punto di vista legale ciò non era illecito: come si vedrà più avanti, l'assenza di accordi sul diritto d'autore fra la Francia e la maggior parte degli stati italiani permetteva allora al Théâtre Italien di far ricorso a materiale esecutivo di qualsiasi provenienza, senza incappare in sanzioni.⁷⁷ Tuttavia, l'utilizzo di copie di musica non ufficiali poteva far sorgere ovvi problemi di ordine artistico.

La partitura in possesso del Théâtre Italien era conforme a quella utilizzata al teatro San Carlo di Napoli in occasione della prima produzione locale de *I due Foscari*. Lo spettacolo aveva debuttato nella città partenopea il 9 febbraio 1845, e nei mesi seguenti aveva goduto di costanti repliche: Verdi assistette ad almeno una di

⁷⁴ Per un'antologia delle recensioni della "prima" de *I due Foscari* al Théâtre Italien si veda GARTIOUX, pp. 91-106.

⁷⁵ Si vedano gli articoli *Nouvelles*, in *FM*, XI/34, 23 août 1846, pp. 269-270: 270, e *Nouvelles*, in *FM*, XI/35, 30 août 1846, pp. 278-279: 278.

⁷⁶ Lettera di Verdi a Escudier, Milano, 25 agosto 1846, di prossima pubblicazione in *CVE*.

⁷⁷ Su tali questioni si veda *infra*, il § 3.5.

esse nel periodo in cui era impegnato nella preparazione della “prima” di *Alzira*.⁷⁸ Le sue lamentele circa la scadente qualità di tale versione, dunque, erano espresse con cognizione di causa, e, a ben vedere, tutt’altro che ingiustificate. Nell’introduzione all’edizione critica de *I due Foscari*, Andreas Giger si è soffermato brevemente sull’allestimento napoletano, e, attraverso l’analisi della partitura e del libretto adoperati in quell’occasione, ha messo in rilievo profonde manomissioni drammatiche e musicali, dovute soprattutto a ragioni di censura, ma anche a specifiche esigenze degli interpreti.⁷⁹ Nel prosieguo della lettera a Escudier sopra citata, Verdi esplicitava la sua contrarietà alla possibilità che le modifiche concepite a Napoli fossero riproposte a Parigi:

Io non do nissuna importanza alle cose mie, ed, una volta scritte, lascio che vadino come Dio, o il Diavolo vuole, ma non posso permettere che siano manomesse a quel punto: in questo caso sarei costretto a dichiarare sui pubblici fogli che non riconosco per opera mia i *Foscari* come si da a Parigi.⁸⁰

La lettera ci informa inoltre del proposito coltivato al Théâtre Italien di introdurre almeno un’altra variante oltre a quelle ereditate dall’allestimento napoletano: l’esecuzione, in apertura dell’opera, della sinfonia di *Giovanna d’Arco* in luogo del preludio originale. Tale prospettiva venne così commentata da Verdi: «Non può stare avanti i *Foscari* la sinfonia della *Giovanna d’Arco*, ed io non posso che consigliarvi ad eseguire precisamente la partizione mandatavi da Ricordi. Io non ho nulla ne d’aggiungere ne da levare. Se i *Foscari* possono ottenere effetto, lo possono così, ma non in nissuna altra maniera».⁸¹

Affermazioni di tal genere potrebbero essere facilmente ricondotte a quel genere di contrapposizione fra opera ed evento tanto radicata nella letteratura verdiana quanto suscettibile di discussioni. Sulla base di dichiarazioni contenute in scritti di natura perlopiù epistolare, a giusta ragione gli studiosi hanno riconosciuto in Verdi un grado di insofferenza verso le manipolazioni delle proprie opere inu-

⁷⁸ Secondo un articolo apparso su *GMM* (*Altre cose*, IV/28, 13 luglio 1845, p. 122), Verdi assistette alla rappresentazione che si tenne il 26 giugno.

⁷⁹ ANDREAS GIGER, *Introduzione*, in GIUSEPPE VERDI, *I due Foscari*, edited by - a cura di Andreas Giger, Chicago-Londra - Milano, University of Chicago Press - Ricordi, 2017, pp. xxxi-xlvi: xxxii-xxxiii.

⁸⁰ Lettera di Verdi a Escudier, Milano, 25 agosto 1846 cit.

⁸¹ *Ibidem*.

suale rispetto a quelle che erano le consuetudini degli operisti italiani che lo precedettero.⁸² Certo, anche autori come Bellini o Donizetti non avevano mancato di criticare occasionalmente le modifiche praticate alle loro opere;⁸³ il caso di Verdi, tuttavia, si distingue per la sistematicità e la crescente rigidità con la quale le richieste di fedeltà al testo venivano espresse. Per gli studiosi è stato agevole riconoscere in questa nuova tendenza un avvicinamento – o, addirittura, una piena adesione – a quel principio estetico delineatosi ad inizio Ottocento nell'ambito del romanticismo musicale mitteleuropeo che riconosceva nell'*opus* musicale un oggetto intangibile, non suscettibile, cioè, di modifiche (specie se esteriori alla volontà dell'autore), a motivo della propria compiutezza concettuale.⁸⁴ Tuttavia, come alcuni studiosi hanno già rimarcato, una simile prospettiva sconta un vizio di fondo: anzitutto, l'intransigenza verso le manipolazioni delle proprie opere era estrinsecata da Verdi perlopiù in scritti privati o semiprivati, e, soprattutto, il più delle volte non trovava esatta corrispondenza nella pratica teatrale.⁸⁵ Se si guarda a come il compositore agiva in concreto, si nota spesso un approccio assai pragmatico, o, ancor meglio, consapevole del fatto che l'evento performativo contiene, per sua stessa natura, una relativa ma tenace autonomia rispetto al testo. La prima produzione de *I due Foscari* al Théâtre Italien mostra in modo esemplare come anche nel caso di Verdi, in fin dei conti, sia possibile applicare il principio espresso da Nicholas Cook secondo il quale «aesthetic ideals are never straightforward descriptions of actual practice».⁸⁶ In occasione dell'allestimento in questione, infatti, il compositore adottò

⁸² Gli studi che propongono tale prospettiva sono numerosi; si vedano, almeno, MARCELLO CONATI, «*Se l'opera è di getto, l'idea è una*». *Il pensiero di Verdi sull'interpretazione*, in *Verdi 2001*, atti del convegno internazionale - Proceedings of the International Conference, Parma - New York - New Haven, 24 gennaio - 1° febbraio 2001, a cura di Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin, Marco Marica, Firenze, Olschki, 2003, pp. 353-384, in particolare pp. 379-383, e ANTONIO ROSTAGNO, *Esegui le opere di Verdi ieri. Intorno a Simon Boccanegra*, in *ivi*, pp. 759-786.

⁸³ A tal proposito, si vedano gli esempi illustrati in PHILIP GOSSETT, *Divas and Scholars. Performing Italian Opera*, Chicago - London, The University of Chicago Press, 2006, pp. 205-213, e anche HILARY PORISS, *Changing the Score. Arias, Prima Donnas, and the Authority of Performance*, Oxford - New York, Oxford University Press, 2009, in particolare il § 1.

⁸⁴ Su tali questioni si vedano soprattutto CARL DAHLHAUS, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Athenais, 1980 (trad. it. *La musica dell'Ottocento*, Firenze, La Nuova Italia, 1990, pp. 9-18) e LYDIA GOEHR, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford - New York, Clarendon - Oxford University Press, 1992, in particolare il § 8.

⁸⁵ Si veda, per esempio, il puntuale intervento di PHILIP GOSSETT, *Verdi's Idea on Interpreting His Operas*, in *Verdi 2001 cit.*, pp. 399-407, in risposta al saggio di Marcello Conati citato supra, nota 83.

⁸⁶ NICHOLAS COOK, *Seeing Sounds, Hearing Images: Listening Outside the Modernist Box*, in *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*, edited by Gianmaria Borio, London - New York, Routledge, 2015, pp. 185-202: 187.

un atteggiamento ben più accomodante di quanto sembrerebbe lecito attendersi dopo aver letto le parole perentorie rivolte a Escudier.

Come si deduce dall'introduzione all'edizione critica dell'opera preparata da Andreas Giger,⁸⁷ in occasione della prima produzione de *I due Foscari* al Théâtre Italien, Verdi revisionò la partitura inserendovi modifiche che possono essere distinte in due categorie. Nella prima sono comprese varianti utili a rendere più agevole l'esecuzione di alcuni passaggi vocali. Verdi fornì anzitutto il proprio accordo alla trasposizione tonale di pagine della parte di Francesco che per il baritono Coletti risultavano difficoltose. Nelle parole utilizzate nella circostanza dal compositore è già possibile individuare un approccio al concetto di fedeltà al testo assai meno zelante di quanto spesso si tende a credere. Se Verdi, da un lato, puntualizzava che «l'artista vero, l'artista di coscienza non può, né deve alterare le parole, i punti drammatici, le forme musicali, l'istromentazione etc...», dall'altro lato dichiarava: «trovo ragionevole che Coletti trasporti le cose non adattate alla sua voce».⁸⁸ Dietro richiesta di Mario, poi, il compositore indicò alcune soluzioni per facilitare l'esecuzione del duetto di Jacopo e Lucrezia "No, non morrai; ché i perfidi" (II, 9): dapprima propose modifiche all'andamento melodico della parte del tenore, troppo grave per il registro del cantante; poi suggerì di trasporre l'intero duetto ad un'altra tonalità e rielaborò la parte del soprano.⁸⁹ È vero che tali interventi rientrano in quella categoria di ritocchi (cioè trasporti e putature) che, secondo Antonio Rostagno, Verdi di solito ammetteva, non ritenendole, in linea di massima, in grado di compromettere la coerenza concettuale dell'opera.⁹⁰ Tuttavia, in quella stessa occasione, il compositore approntò anche una modifica di ben altro spessore.

Nella seconda categoria di varianti, infatti, va collocato un nuovo brano composto per l'occasione. Oltre a richiedere modifiche al duetto, attraverso la mediazione degli Escudier e del principe Giuseppe Poniatowski,⁹¹ Mario domandò a Verdi la creazione di una cabaletta alternativa per la cavatina "Dal più remoto esilio" (I, 3). Come ha dimostrato Hilary Poriss nella monografia *Changing the Score*, l'interpolazione di arie sostitutive in opere preesistenti era una pratica tutt'altro che

⁸⁷ GIGER, *Introduzione* cit., pp. xxxviii-xxxix.

⁸⁸ Lettera di Verdi a Escudier, Milano, 25 agosto 1846 cit.

⁸⁹ Si vedano le due lettere di Verdi a Mario, Milano, 17 e 23 ottobre 1846, entrambe editate in CESARE SIMONI, *Per la cabaletta de I due Foscari*, in «Nuova antologia», CCLXXXVII/1501, 1934, pp. 327-334: 330-332; le varianti al duetto sono ora pubblicate nell'Appendice 6 dell'edizione critica dell'opera (GIUSEPPE VERDI, *I due Foscari* cit.).

⁹⁰ ROSTAGNO, *Eseguita le opere di Verdi ieri* cit., pp. 765-766.

⁹¹ Compositore e diplomatico, Poniatowski (1814-1873) fu implicato a più riprese nelle vicende del Théâtre Italien, e mantenne un rapporto amichevole con Verdi per tutta la vita. Per la sua biografia si veda VALERIA LUCENTINI, s. v. "Giuseppe Poniatowski", in *DBI*.

estinta nel pieno Ottocento.⁹² Grazie ad essa, secondo la studiosa, non soltanto i cantanti modellavano il testo operistico per adattarlo alle proprie capacità espressive e alle necessità contingenti, ma ribadivano la propria partecipazione autoriale all'opera. Soprattutto quest'ultimo aspetto risultava in contrasto con il progressivo delinearsi di una nuova consapevolezza artistica del compositore, sempre più portato ad attribuirsi l'univoca paternità dell'opera. Hilary Poriss individua in Verdi il primo operista italiano che intraprese azioni ufficiali «to compel singers, impresarios, theater managers, and censors to respect the integrity of his scores»,⁹³ e colloca tali azioni proprio nel torno d'anni entro i quali si inserisce la produzione parigina de *I due Foscari*: secondo la studiosa, agli occhi del compositore, «by 1847, the act of adding or substituting arias into one of his operas» avrebbe rappresentato «a crime».⁹⁴ La composizione di un brano alternativo da inserire nella partitura de *I due Foscari* apre inevitabilmente un dialogo problematico con simili presupposti teorici.

A motivare la richiesta di una nuova cabaletta per la cavatina di Jacopo non furono esigenze esecutive, ma estetiche. Quel che Mario desiderava, infatti, non era un brano più confacente ai suoi mezzi vocali, ma di differente carattere: per riprendere parole utilizzate da Verdi, il tenore domandava che la nuova cabaletta fosse «più soave e cantabile» rispetto all'originale.⁹⁵ Si vedrà più avanti che tale richiesta era risultato sia del peculiare orientamento estetico del cantante, sia del gusto allora dominante (o reputato tale) al Théâtre Italien,⁹⁶ qui basterà notare che la modifica avrebbe imposto una complessiva ridefinizione del significato musicale e drammatico della cavatina, che nella sua versione originale si caratterizza per il piglio bellicoso. Di tale condizione era ben consapevole Verdi, che scrisse infatti al cantante: «le faccio osservare che Jacopo non potrebbe, in quel momento, dire cose affettuose senza tradire il senso drammatico».⁹⁷ A ben vedere, il brano richiesto da Mario rientrava precisamente in quel tipo di varianti musicalmente e drammaturgicamente sostanziali contro le quali Verdi si era scagliato nella succitata lettera a Escudier, e che gli studiosi tendono a descrivere come estranee ai principî estetici del compositore. Tuttavia, pur rimarcando la carenza di tempo a sua disposizione e i numerosi lavori in corso, quest'ultimo non oppose un netto rifiuto.

Dapprima Verdi avanzò una soluzione alternativa alla composizione di un nuovo brano, ovvero la sostituzione della cabaletta originale con una pagina tratta da *I lombardi alla prima Crociata*: «Se la cabaletta della cavatina dei *Lombardi* le fa

⁹² PORISS, *Changing the Score* cit.

⁹³ *Ivi*, p. 23.

⁹⁴ *Ivi*, p. 24.

⁹⁵ Lettera di Verdi a Mario, Milano, 17 ottobre 1846 cit., p. 330.

⁹⁶ Si veda *infra*, il § 2 della Seconda parte.

⁹⁷ Lettera di Verdi a Mario, Milano, 17 ottobre 1846 cit., p. 330.

effetto, perché non potrebbe metterla nei *Foscari*? In questo modo ella otterrebbe ugualmente lo scopo, ed a me si toglierebbe la taccia di avere intruso un pezzo nuovo in un'opera vecchia». ⁹⁸ Agli occhi di Verdi l'interpolazione di un brano preesistente doveva apparire triplicemente vantaggiosa. In primo luogo, lo avrebbe esentato da un impegno compositivo poco allettante, sia per ragioni estetiche che pratiche. In secondo luogo, la cabaletta sostitutiva da lui proposta (da identificarsi in "Come poteva un angelo", della cavatina di Oronte "La mia letizia infondere"), possedeva il carattere drammatico e musicale desiderato da Mario. In terzo luogo – come pare suggerire l'estratto della lettera succitato –, Verdi si metteva al riparo dalla possibile disapprovazione della critica, in quanto la responsabilità dell'interpolazione e delle eventuali incoerenze drammatiche che essa avrebbe comportato sarebbe ricaduta sull'interprete: in linea di principio, infatti, la sostituzione di un brano con un altro preesistente sarebbe stata valutata come una soluzione utile allo sfoggio delle qualità vocali del cantante.

La possibilità di adottare la cabaletta de *I lombardi alla prima Crociata*, comunque, non si concretizzò. Nella stessa lettera, infatti, Verdi dichiarava a Mario la sua sostanziale disponibilità ad operare la desiderata modifica: «se potrò trovare qualche melodia che mi persuada possa essere tollerabile, gliela manderò». ⁹⁹ Circa una settimana più tardi, la nuova cabaletta era pronta. Ad onta del «senso drammatico» precedentemente evocato, l'autore scrisse un brano ritagliato sulle richieste del futuro interprete: una cabaletta, cioè, intrisa di patetismo, da interpretarsi «con dolcezza e con passione», e il cui profilo melodico mirava a sfruttare le specifiche qualità di Mario. ¹⁰⁰

Come già rimarcato, in materia di fedeltà al testo Verdi fu assai più elastico di quanto il suo epistolario lasci intendere e di quanto oggi si tenda a credere. Soprattutto nei primi anni di carriera il compositore apportò alle sue opere numerose varianti, di solito preparate dietro sollecito di interpreti o committenti di particolare importanza, e/o in occasione di allestimenti in palcoscenici prestigiosi. Anche nel caso in oggetto beneficiari delle modifiche furono artisti di fama (Coletti, Mario, la Grisi); ma quello su cui qui vale la pena di concentrarsi maggiormente è il dato ambientale. Nella citata lettera a Escudier con la quale comunicava il suo disaccordo alla riproposizione delle modifiche contenute nella partitura napoletana de *I due Foscari*, Verdi scriveva anche: «Nella nostra Italia (che pur la si chiama barbara) non sarebbe permessa una tale mostruosità: come può essere dunque tollerata in Parigi, la capitale del mondo civile, l'asilo delle belle arti?». ¹⁰¹ Questo sfogo presenta

⁹⁸ *Ivi*, p. 331.

⁹⁹ *Ivi*, p. 330.

¹⁰⁰ Lettera di Verdi a Mario, Milano, 23 ottobre 1846 cit., p. 331. Un'analisi dettagliata della nuova cabaletta sarà svolta nel § 2.5 della Seconda parte.

¹⁰¹ Lettera di Verdi a Escudier, Milano, 25 agosto 1846 cit.

palesi incongruenze: non solo manomissioni analoghe a quelle contro cui il compositore si pronunciava erano diffusissime sui palcoscenici italiani, ma addirittura quelle in oggetto vennero originariamente concepite ed eseguite proprio in uno dei massimi teatri della penisola, il San Carlo. Eppure, tale forzatura illustra in modo emblematico l'aspettativa di Verdi per una produzione eccellente proprio perché creata nella (e per la) «capitale del mondo civile».

La problematica preparazione de *I due Foscari*, sommata alle vicissitudini patite pochi mesi prima da *Il proscritto*, raccontano della disillusione di Verdi nei confronti del Théâtre Italien. «Non bastava dunque ruinare l'anno passato l'*Ernani* che si voglia far lo stesso quest'anno dei *Foscari*? E perché non si lasciano piuttosto queste opere nelli scaffali dei nostri Editori?» domandava il compositore a Escudier.¹⁰² Nel caso de *I due Foscari*, la richiesta avanzata da Verdi di fedeltà al testo e la sua successiva decisione di rimaneggiare personalmente (e in modo tutt'altro che innocuo) la partitura, sono operazioni apparentemente contraddittorie, ma che rispondono, invece, ad un medesimo obiettivo. Si potrebbe arguire che la vera preoccupazione del compositore non fosse assicurarsi che l'esecuzione aderisse in tutto al testo, che *opus* ed evento, cioè, coincidessero perfettamente, ma piuttosto creare le condizioni per un allestimento di qualità, quanto più possibile coerente non a principî astratti, ma ai concreti parametri qualitativi ai quali Verdi faceva riferimento. Parametri che, però, non erano interamente condivisi da chi gestiva il Théâtre Italien, da chi vi lavorava, e da chi lo frequentava.

La richiesta di fedeltà al testo avanzata da Verdi metteva anzitutto in questione uno dei capisaldi sui quali si reggeva il sistema produttivo dell'istituzione parigina. Se le alterazioni alle opere italiane, a quell'altezza cronologica, erano diffuse ovunque, nel caso del Théâtre Italien esse risultavano in qualche modo connaturate alla locale modalità di fruizione e ricezione del genere. Come si vedrà più avanti, il pubblico e la critica francesi stentavano a riconoscere all'opera italiana il pieno statuto di genere drammatico, ritenendola piuttosto un canovaccio funzionale al dispiego di pregevole musica vocale.¹⁰³ Il ricorso a tagli, modifiche, riscritture, interpolazioni, era non soltanto tollerato, ma esteticamente giustificato, in quanto nella maggior parte dei casi risultava funzionale a una ristrutturazione del testo finalizzata a esaltare il cantante, ossia il vero fulcro dello spettacolo.

Lo stile interpretativo richiesto da Verdi, poi, era differente da quello praticato abitualmente al Théâtre Italien. Com'è stato precedentemente illustrato, a quest'altezza cronologica l'istituzione parigina era ancorata ad un repertorio fissato da circa un decennio e composto quasi interamente da opere piuttosto datate di

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ Tali questioni si veda *infra*, il § 1.1 della Seconda parte.

Rossini, Bellini e Donizetti.¹⁰⁴ La *troupe* vocale godeva di analoga stabilità: la sua ossatura principale, infatti, si costituiva di cantanti formati e specializzati sul repertorio classico dell'istituzione.¹⁰⁵ Pertanto, le nuove tendenze che in anni recenti si erano andate affermando nell'opera italiana erano entrate a far parte del bagaglio del personale artistico del Théâtre Italien solo in misura minima. Il caso de *I due Foscari* dimostra che il disallineamento fra i parametri esecutivi richiesti dal compositore e quelli praticati nell'istituzione parigina toccava, per esempio, la scelta delle agogiche: in vista dell'esecuzione dell'opera, Verdi fornì agli Escudier dettagliate indicazioni sui tempi e sulle dinamiche da adottare nei «momenti più importanti», nella convinzione che tali passaggi «si sbagliano facilmente da chi non è assuefatto a questo genere».¹⁰⁶ L'ambito nel quale la sfasatura risultava più evidente era però quello della vocalità, cioè proprio l'aspetto che più attirava l'attenzione del pubblico e dei critici che frequentavano il Théâtre Italien. Quando *I due Foscari* fece il suo esordio a Parigi, su «Le charivari» apparve una recensione che trattava in maniera molto eloquente l'argomento:

Si nous devons en croire les amateurs qui arrivent de l'autre côté des monts, l'exécution constitue un des éléments essentiels des triomphes de Verdi : sa musique, sortant des anciennes habitudes lyriques, a besoin d'interprètes pour ainsi dire spéciaux. On compte en ce moment en Italie plusieurs grands chanteurs *verdistes*, formés à ce nouveau style et qui contribuent à le faire apprécier du public.

Ce qui tendrait à confirmer cette explication, c'est ce dont nous avons été témoins à propos de l'exécution d'*I due Foscari*. Mario et M^{lle} Grisi sont assurément des artistes de premier ordre et ils ont chanté avec leur perfection et leur éclat accoutumés ; cependant on s'apercevrait qu'ils n'étaient pas encore tout à fait à leur aise dans cette musique, tandis que Coletti, qui a créé le rôle du doge en Italie, semblait sur son terrain. Aussi les morceaux chantés par lui sont-ils ceux qui ont produit le plus d'effet.¹⁰⁷

A dire il vero, altri critici espressero pareri differenti, e dispensarono ampie lodi per le prove di Mario e della Grisi.¹⁰⁸ Tuttavia, che per molti dei componenti della *troupe* del Théâtre Italien sussistesse un problema interpretativo con la musica di Verdi, e che esso fosse tutt'altro che marginale, trova conferma se si guarda a fonti di altra natura. Pochi giorni dopo l'esordio de *I due Foscari*, Mario, Verdi ed Escudier intrattennero un breve scambio epistolare, originato dalla ritardata restitui-

¹⁰⁴ Si veda *supra*, il § 1.4.

¹⁰⁵ Si tornerà su questo argomento nel § 2.2 della Seconda parte.

¹⁰⁶ Lettera di Verdi a Escudier, Milano, 28 settembre 1846, di prossima pubblicazione in *CVE*.

¹⁰⁷ *Théâtre Italien. Prem. représ. de I due Foscari*, in «Le charivari», XV/345, 21 décembre 1846, p. [2], trascritto anche in GARTIOUX, pp. 98-99.

¹⁰⁸ Si veda l'antologia di recensioni di GARTIOUX, pp. 91-106.

zione, da parte del cantante, della cabaletta alternativa. Mario approfittò dell'occasione per suggerire a Verdi di revisionare ulteriormente la partitura, ma ottenne un netto rifiuto. Scriveva il compositore:

Ho letto con attenzione le sue osservazioni sui *Foscari*, ma sgraziatamente hanno percorso troppi teatri, perché ora possa fare quelle modificazioni, di cui quello spartito (com'ella dice) abbisogna. D'altra parte si tratta di allungare e di aggiungere ancora, ed io, se potessi, ne torrei.¹⁰⁹

A quell'epoca Mario frequentava in maniera pressoché esclusiva il repertorio belcantistico: fin dal 1841, ovvero tre anni dopo il suo approdo al Théâtre Italien, egli aveva ereditato i ruoli precedentemente ricoperti da Giovanni Battista Rubini – tenore che aveva i suoi punti di forza nella morbidezza, nell'agilità, nei sovracuti –, e su di essi aveva costruito la propria reputazione.¹¹⁰ Con ogni probabilità, le modifiche da lui richieste andavano nel senso dello stile a lui più confacente – uno stile, però, in contrasto con quello praticato da Verdi. Il compositore non solo rifiutò la proposta di Mario, ma, come attesta una lettera del cantante a Escudier, ne rimase alquanto infastidito:

Je ne sais vraiment pas ce qu'il aurait pu mettre M^r Verdi de mauvaise humeur contre moi. Si quelque journal ennemi du theatre Italien ne l'a pas flaté assez ce n'est pas ma faute. Ce que je sais, c'est que j'ai chanté aussi bien qu'il m'était possible de le faire et que je suis persuadé que i due *Foscari* ont bien reussi.¹¹¹

Per discolparsi, Mario utilizzò parole che sembrano parafrasare quelle adoperate pochi mesi prima da Ronconi per fronteggiare le critiche rivoltegli dopo l'allestimento de *Il proscritto*:¹¹² entrambi i cantanti sostenevano, cioè, che se l'opera non era stata eseguita in modo del tutto soddisfacente non si poteva imputare all'interprete negligenza, ma tutt'al più incapacità di soddisfare le ragioni dell'opera e le aspettative dell'autore. Nell'attrito fra Verdi e Mario si può individuare insomma un'ulteriore conferma della distanza fra le idee dell'autore in materia di estetica e di esecuzione e quelle possedute dai più rinomati componenti della *troupe* del Théâtre Italien.

Eppure, poche settimane prima dell'esordio dell'opera Verdi sembrava convinto che *I due Foscari* avrebbe ottenuto un esito positivo: a Escudier scriveva che,

¹⁰⁹ Lettera di Verdi a Mario, Milano, 1 gennaio 1846, edita in SIMONI, *Per la cabaletta* cit., pp. 332-333.

¹¹⁰ Per il repertorio di Mario nel periodo in oggetto si veda BINI, *Il Fondo Mario nella Biblioteca Musicale di Santa Cecilia di Roma* cit., pp. 53-55.

¹¹¹ Lettera di Mario a Escudier, s. l., s. d. (ma del gennaio 1846), edita in GIGER, *Introduzione* cit., pp. xxxviii-xxxix.

¹¹² Si veda *supra*, il § 2.3.

qualora si fossero adoperati «impegno ed anima», si sarebbe ottenuto «dell'effetto».¹¹³ Soprattutto, il compositore si dichiarava soddisfatto della *troupe*, e in particolare riponeva massima fiducia in Mario e la Grisi, tant'è che suggerì di riproporre *Ernani* con loro due come protagonisti, in quanto entrambi «cantanti sicuri», che avrebbero garantito il successo dell'opera.¹¹⁴ Le difficoltà che presentava l'ambiente musicale parigino e le particolari condizioni produttive del Théâtre Italien dovevano invece essere ben note agli Escudier: nonostante le varianti e le dettagliate indicazioni interpretative ricevute, questi suggerirono a Verdi di recarsi a Parigi per seguire personalmente la preparazione dell'allestimento.¹¹⁵ Che la presenza dell'autore fosse ritenuta una condizione di importanza tutt'altro che marginale trova conferma anche nella stampa. Pochi mesi prima, quando al Théâtre Italien si attendeva alla produzione de *Il proscritto*, su «Le ménestrel» si scriveva:

Le maître Verdi qui sera tout-à-fait à la mode cet hiver, était déjà arrivé à Paris, en portrait. Le voici actuellement exposé en plâtre, en attendant son apparition en chair et en os. *Ernani* et les *Foscari* vont se succéder aux Italiens. Tout le monde s'apprête à faire bon accueil à ces partitions du maître, et s'il ne réussit pas, il pourra s'écrier : *meâ culpâ*, c'est par ma faute, c'est par ma très grande faute !¹¹⁶

Nonostante le sollecitazioni, Verdi si rifiutò di recarsi a Parigi per assistere alla produzione de *I due Foscari*, dichiarandosi convinto che l'opera avrebbe potuto ottenere successo anche senza la sua presenza:

Nissuno più di me desidera di veder Parigi, ma voi sapete che io sono troppo occupato. Io non posso rubar tempo ai miei lavori [...]. Del resto poi se si metterà impegno le mie opere potranno andare anche senza di me. Si fanno dappertutto, ed io non vado mai a metterle in scena; fino nella stessa Milano, dove io sto abitualmente, non vado mai alle prove delle mie opere.¹¹⁷

In realtà, in quel torno d'anni il compositore presenziò a riprese di sue opere in vari teatri;¹¹⁸ tuttavia, quel che conta qui rilevare è che, dopo l'allestimento de *I due Foscari*, il suo atteggiamento cambiò radicalmente. Il compositore si convinse, cioè, che il personale artistico del Théâtre Italien, qualora lasciato agire in maniera autonoma, non era in grado di interpretare in modo adeguato la sua musica, ed iniziò

¹¹³ Lettera di Verdi a Escudier, Milano, 28 settembre 1846 cit.

¹¹⁴ Lettera di Verdi a Escudier, Milano, 22 ottobre 1846, edita in ABBIATI, I, pp. 653-654.

¹¹⁵ Lo attesta la lettera di Verdi a Escudier, Milano, 5 novembre 1846, edita in *ivi*, pp. 654-655.

¹¹⁶ *Causeries musicales*, in «Le ménestrel», XII/50, 9 novembre 1845, p. [2].

¹¹⁷ Lettera di Verdi a Escudier, Milano, 5 novembre 1846 cit.

¹¹⁸ In quegli anni, Verdi curò, fra gli altri, allestimenti di *Nabucodonosor* (nel 1843 a Parma e a Vienna, nel 1844 a Verona), de *I lombardi alla prima Crociata* (a Senigallia e a Venezia, nel 1843), di *Ernani* (a Bergamo, nel 1844), de *I due Foscari* (a Venezia, nel 1845).

pertanto a domandare – con successi, come si vedrà, alterni – che nessuna delle sue opere esordisse su quel palcoscenico senza la sua presenza *in loco* e la sua diretta supervisione dell’allestimento.

5. Una parabola discendente

I due Foscari non era l’unica opera di Verdi che Vatel prevedeva di montare durante la Stagione 1846-47 del Théâtre Italien. Il direttore, infatti, aveva riesumato l’idea, già accarezzata nel 1844, di presentare per la prima volta al pubblico parigino *I lombardi alla prima Crociata*. Già all’inizio di giugno 1846 Muzio aveva accennato a tale progetto con Barezzi,¹¹⁹ e durante i primi mesi della Stagione d’opera la notizia era rimbalzata a più riprese sulla stampa.¹²⁰ Che le intenzioni di Vatel fossero concrete lo attestano anche alcune lettere di Verdi, il quale, tuttavia, palesò presto la sua contrarietà alla realizzazione del progetto: «io sono sempre d’opinione che i *Lombardi* non siano adattati per l’opera Italiana. Sono fatti per un gran teatro e sono istromentati troppo forte e vi è troppo spettacolo» scriveva infatti a Escudier.¹²¹ Lo stesso concetto venne ribadito alcune settimane più tardi a Mario («Suppongo già che *I Lombardi* non si faranno a Parigi. Mi pare che non sarebbero adattati per quel Teatro. L’Istrumentale è troppo forte, e poi c’è troppo spettacolo»¹²²), e di nuovo a Escudier («Auguro fortuna ai *Foscari* anche per il motivo che non avrei piacere si dessero i *Lombardi*. Quest’opera, lo ripeto, non è adattata pel Teatro Italiano»¹²³).

Come si è già accennato e si approfondirà in seguito, pur non avendo mai varcato le porte di quell’istituzione, Verdi disponeva già allora di un’idea piuttosto precisa di quali fossero le caratteristiche che doveva possedere un’opera per ottenere successo al Théâtre Italien. In tal senso, nell’affermare che *I lombardi alla prima Crociata* scontava il difetto di un’orchestrazione sovrabbondante e di un eccessivo dispiego di spettacolarità, egli sembra riprendere un’idea ben radicata negli orizzonti della critica e del pubblico francese, secondo la quale il Théâtre Italien era prima di tutto l’istituzione francese adibita al canto; le altre componenti del testo operistico (come appunto l’orchestrazione e la messinscena) non solo passavano in

¹¹⁹ Lettera del 13 giugno 1846, edita in GARIBALDI, pp. 247-248: 247.

¹²⁰ Si vedano E.[DMOND] V.[IEL], *Ouverture du Théâtre Italien*, in «Le ménestrel», XIII/45, 11 octobre 1846, p. [2]; *Nouvelles diverses*, in «Le ménestrel», XIII/46, 18 octobre 1846, p. [3]; e *Théâtre Royal Italian. I due Foscari, opéra en trois actes du maître Verdi*, in «Le ménestrel», XIV/3, 20 décembre 1846, p. [2].

¹²¹ Lettera di Verdi a Escudier, Milano, 28 settembre 1846, di prossima pubblicazione in CVE.

¹²² Lettera del 17 ottobre 1846, edita in SIMONI, *Per la cabaletta* cit., pp. 330-331: 331.

¹²³ Lettera del 22 ottobre 1846, di prossima pubblicazione in CVE.

secondo piano, ma, se troppo sviluppate, potevano addirittura inficiare il successo dello spettacolo.¹²⁴

Ma il presunto disallineamento fra le attese del pubblico del Théâtre Italien e le caratteristiche dell'opera non fu comunque il solo motivo che portò Verdi ad opporsi alla produzione. Come già illustrato, ancor prima del successo parigino di *Nabucodonosor* il compositore aveva iniziato ad accarezzare l'idea di esordire all'Opéra. La corrispondenza con gli Escudier mostra come nel biennio 1845-46 egli prese in considerazione diversi titoli suscettibili di essere tradotti e adattati per quel teatro,¹²⁵ e quello su cui maggiormente concentrò la sua attenzione fu proprio *I lombardi alla prima Crociata*.¹²⁶ A ben vedere, tale preferenza risulta idealmente speculare alla scelta di Verdi di opporsi ad un allestimento dell'opera al Théâtre Italien: le stesse caratteristiche stilistiche che, secondo il parere del compositore, rendevano *I lombardi alla prima Crociata* inadatta a quest'ultima istituzione, avvicinavano invece il titolo all'estetica del *grand opéra*, e dunque al palcoscenico parigino adibito a tale genere. Insomma, è ragionevole credere che Verdi avesse in animo di non concedere *I lombardi alla prima Crociata* al Théâtre Italien per poterla presentare per la prima volta a Parigi in versione francese e sulle scene della massima istituzione lirica nazionale.

Come attesta l'epistolario di Verdi, la possibilità di una traduzione e un adattamento de *I lombardi alla prima Crociata* era stata sottoposta all'attenzione del direttore dell'Opéra Léon Pillet fin dall'estate del 1846, ma in quell'occasione il progetto non venne accettato.¹²⁷ Un anno più tardi le condizioni mutarono: alla guida dell'istituzione si insediarono due nuovi direttori, Duponchel e Roqueplan, che proposero subito un contratto a Verdi – il quale si trovava allora a Parigi, di ritorno dal soggiorno londinese durante il quale aveva presentato per la prima volta *I masnadieri*. Le trattative andarono a buon fine, e il compositore ottenne un lucroso ingaggio:¹²⁸ *I lombardi alla prima Crociata* fu così trasformata in *Jérusalem*. Come hanno illustrato gli studi di Arrigo Quattrocchi,¹²⁹ Verdi investì notevole impegno nella preparazione di tale revisione, che venne proposta all'esame del pubblico parigino

¹²⁴ Per tale argomento si veda *infra*, il § 2.1 della Seconda parte.

¹²⁵ Si veda *supra*, il § 2.1.

¹²⁶ Lettera a Escudier, Napoli, 30 giugno 1845, di prossima pubblicazione in CVE.

¹²⁷ Lettera di Verdi a Léon Escudier, Milano, 3 luglio 1846, di prossima pubblicazione in CVE.

¹²⁸ Alcuni dettagli del contratto siglato da Verdi si possono leggere in una lettera di Muzio a Barezzì, da Parigi, dell'8 agosto 1847, edita in GARIBALDI, pp. 349-350.

¹²⁹ Si vedano ARRIGO QUATTROCCHI, *L'Ermite: Verdi entra alla 'Grande Boutique'*, in *Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, a cura di Stefano La Via e Roger Parker, Torino, EDT, 2002, pp. 289-98, e ID., *Da Milano a Parigi: Jérusalem, la prima revisione di Verdi*, in «Studi verdiani», 10 (1994-95), pp. 13-60.

il 26 novembre 1847 e ottenne un franco successo, tanto da restare in cartellone per oltre un mese.

Come attesta una lettera che Verdi inviò a Giovanni Ricordi pochi giorni dopo la “prima”, il compositore sembrava convinto che tale esito gli avrebbe permesso di consolidare la propria posizione a Parigi, tanto da tentare di risolvere un precedente contratto siglato con il teatro San Carlo di Napoli:

Comprendo quanto siano giuste le tue ragioni riguardo l'affare di Napoli e vedo la difficoltà a sciogliere quel malaugurato contratto. La vittima però sono io solo che mi tocca rinunciare ai molti vantaggi d'interesse che potevo aver qui, e vuoi anche ad un po' d'amor proprio ed al puntiglio di tenere occupato questo posto che era tutto a mia disposizione.¹³⁰

La posizione cui il compositore mirava era presumibilmente quella che, fino a poco tempo prima, era stata di Donizetti. Fra il 1839 e il 1845 quest'ultimo aveva sviluppato un'importante carriera parigina, e in particolare aveva intrattenuto un rapporto molto intenso con il teatro dell'Opéra, per il quale compose *Les martyrs*, *La favorite*, *Dom Sébastien* e l'incompiuto *Le duc d'Albe*: di fatto, in quel periodo egli era stato l'affluente italiano di un'istituzione allo stesso tempo squisitamente francese e fattivamente cosmopolita. Il rapporto si interruppe forzatamente a causa della malattia che, nel 1845, colpì Donizetti e che in seguito lo portò alla morte. Le aspirazioni di Verdi non erano peraltro velleitarie: poche settimane dopo l'andata in scena di *Jérusalem*, infatti, egli stipulò un nuovo contratto con i direttori dell'Opéra per la creazione di un *grand opéra* interamente originale – progetto che, tuttavia, non sarebbe poi giunto a compimento.¹³¹

Da quando Verdi vide delinearsi la fattiva possibilità di collaborare con l'Opéra e, soprattutto, dal momento in cui tale prospettiva si concretizzò, il suo interesse per il Théâtre Italien sembrò diminuire. Non solo egli si oppose all'allestimento de *I lombardi alla prima Crociata*, ma, dopo la produzione de *I due Foscari*, non diede seguito a due progetti prospettatigli dai vertici dell'istituzione. Nel gennaio 1847 rifiutò la proposta, comunicatagli da Mario e dagli Escudier, di comporre un'opera nuova per la Stagione successiva: al solito, si giustificò con l'eccessiva quantità di lavoro già programmato.¹³² Nella primavera seguente si vide offrire la possibilità di montare personalmente *I masnadieri* – che da lì a poco avrebbe esordito a Londra – durante la Stagione 1847-48: il progetto, stando a lettere di Muzio,

¹³⁰ Lettera di Verdi a Giovanni Ricordi, Parigi, 21 dicembre 1847, edita in *Copialettere*, pp. 45-46.

¹³¹ In merito alle trattative per tale contratto si vedano due lettere che Verdi indirizzò agli Escudier (Parigi, 7 e 12 gennaio 1848), di prossima pubblicazione in *CVE*.

¹³² Si vedano la lettera a Mario (Milano, 1 gennaio 1847), edita in SIMONI, *Per la cabaletta* cit., pp. 332-333 e la lettera a Marie Escudier (Milano, 12 gennaio 1847), di prossima pubblicazione in *CVE*.

pare venne sostanzialmente accettato dal compositore,¹³³ ma anche in questo caso, per motivi ad ora sconosciuti, non si giunse alla sua attuazione.

Benché tali proposte sembrerebbero attestare il contrario, in realtà pare lecito ritenere che la direzione del Théâtre Italien non avesse intenzione di puntare risolutamente sulla musica di Verdi. Pur non avendo ottenuto un titolo appositamente creato per il suo teatro, Vatel avrebbe infatti potuto produrre opere non ancora note al pubblico parigino scelte dal già ampio catalogo del compositore, o quantomeno cercare di stabilizzare in repertorio i titoli dati nei due anni precedenti. Invece, proprio durante la Stagione 1847-48 la musica di Verdi quasi scomparve dai cartelloni del teatro: l'unica opera ad essere allestita fu *Nabucodonosor*, peraltro per due sole serate (su un totale stagionale di circa novanta). Se si pensa che nelle Stagioni 1845-46 e 1846-47 il nome di Verdi aveva occupato circa un quinto della programmazione del teatro, risulta evidente la drasticità della riduzione.¹³⁴

La principale ragione di tale fenomeno fu con ogni probabilità la progressiva riduzione, nel corso delle due precedenti stagioni, dei risultati economici che derivavano dagli allestimenti delle opere dell'autore di Busseto. Come si è visto, *Nabucodonosor* rimase a lungo in cartellone e apportò alle casse della direzione un notevole indotto; invece, *Il proscritto* fu un completo fallimento dal punto di vista economico, mentre i ricavi prodotti da *I due Foscari* non rispettarono le aspettative. Di fatto, i guadagni del Théâtre Italien erano di media assai minori in occasione di allestimenti di opere di Verdi rispetto a quando venivano ripresi titoli di repertorio.¹³⁵

Anche la composizione della compagnia di canto ingaggiata per la Stagione 1847-48 dimostra implicitamente lo scarso interesse di Vatel per la produzione della musica di Verdi. Le stelle della *troupe* continuavano ad essere la Grisi, la Persiani, Lablache, Mario e Ronconi, ovvero cantanti in linea generale poco usati alle opere dell'autore di Busseto. Quell'anno furono aggregati alla compagnia, tra gli altri, il soprano Jeanne Anaïs Castellan e il celeberrimo contralto Marietta Alboni: anche loro, tuttavia, erano artiste specializzate in modo quasi esclusivo nel repertorio belcantistico e, in particolare, rossiniano. A conti fatti, Filippo Coletti restava l'unico cantante di Vatel a vantare i crismi dell'interprete verdiano. Pur con il rischio di generalizzare, non sembra così fuori luogo ipotizzare che l'atteggiamento della maggior parte dei componenti della *troupe* nei confronti della musica di Verdi fosse lo stesso tenuto da Mario quando, nel commentare con gli Escudier il rifiuto del

¹³³ Lettere a Barezzi (Milano, 17 maggio 1847, e Londra, 16 giugno 1847), edite in GARIBALDI, pp. 319 e 327-332: 328.

¹³⁴ Per i dati cronologici si veda *infra*, Appendice 1.

¹³⁵ Sulle questioni statistiche si veda *supra*, il § 1.4.

compositore alla sua proposta di comporre un'opera nuova per il Théâtre Italien scriveva: «il paraît qu'il n'y tenait pas beaucoup et moi encore moins».¹³⁶

L'intenzione di Vatel di abbandonare la prospettiva di un rinnovamento del repertorio e tornare a proporre prevalentemente titoli classici fu ratificata con l'annuncio del programma della Stagione 1847-48: in esso non compariva alcuna opera di Verdi. Tale circostanza provocò l'immediata reazione degli Escudier, che sulle pagine de «La France musicale» criticarono sarcasticamente tanto le scelte artistiche del direttore, quanto il gusto dei frequentatori del Théâtre Italien:

Pourquoi donc M. Vatel monterait-il des opéras nouveaux ? il aurait bien tort en vérité ; le public des Bouffes est tellement façonné aux vieilles pièces, que M. Vatel perdrait ses artistes et ses abonnés s'il s'avisait d'entrer franchement dans les réformes demandées par l'école nouvelle.¹³⁷

Venne così definitivamente imposto all'attenzione pubblica un problema che, come si è già illustrato, era emerso fin da quando il Théâtre Italien aveva montato per la prima volta *Il proscritto* e *I due Foscari*: il disallineamento, cioè, fra gli *standard* performativi dell'istituzione parigina e quelli richiesti dalle opere di Verdi. A ben vedere, già da qualche tempo discussioni attorno a tale questione avevano iniziato a svilupparsi anche fra coloro che non erano implicati in prima persona negli ingranaggi produttivi del Théâtre Italien. Lo attesta una lettera inviata al letterato Carlo Tenca da Giulia Tillet, moglie di Torriglioni, baritono italiano allora impegnato insieme a Giuseppina Strepponi in concerti di musica operistica nella zona parigina:

Je vous assure que j'attribue le peu de succès des opéras de Verdi à Paris à la mauvaise exécution et au peu de bonne volonté des artistes pour la chanter. La musique est passionnée grandiose elle vous entraîne vous saisit sans que l'on puisse réfléchir pourquoi ; mais ôtez aux opéras de Verdi la mise en scène pompeuse, les chœurs nombreux, la banda militaire, les voix de poitrine, et figurez vous des oreilles qui ne comprennent pas la justesse de la déclamation, des artistes qui pour complaire au goût des parisiens ou plutôt des parisiennes se rapetissent au lieu de se grandir, des chœurs qui ne comprennent pas un mot de ce qu'ils disent, des décorations qui reparaissent dans tous les opéras, des costumes d'une simplicité telle que l'on ne voudrait pas au théâtre Re, les mouvements sbagliati e alargati ; et dites moi s'il est possible de reconnaître et d'apprécier le Maestro du jour à sa juste valeur.¹³⁸

¹³⁶ Lettera di Mario a Escudier (s. l., s. d., ma dopo il 1° gennaio 1847). La presente trascrizione si basa sulla riproduzione conservata in I-PAi.

¹³⁷ LÉON [ESCUDIER], *Chronique Musicale*. – L'Opéra – La Reine de Chypre – L'Opéra Italien – L'Opéra National, in FM, x/39, 26 settembre 1847, pp. 319-320: 320.

¹³⁸ Lettera di Giulia Tillet Torriglioni a Carlo Tenca (Paris, 1 juillet 1847), edita in ARTURO DI ASCOLI, *Quartetto milanese ottocentesco. Lettere di Giuseppe Verdi Giuseppina Strepponi Clara Maffei Carlo Tenca e di altri personaggi del mondo politico e artistico dell'epoca*, Roma, Archivi Edizioni, 1974, pp. 80-82: 81.

Se si osservano le lettere che Verdi e gli Escudier si scambiarono in corrispondenza delle problematiche produzioni de *Il proscritto* e de *I due Foscari*, e le si mette in dialogo con la stampa coeva, emergono discussioni perlopiù concentrate sull'interpretazione musicale – cioè sullo stile vocale di alcuni cantanti, o sulle scelte metro-nomiche e dinamiche. In questa lettera, invece, viene messo in causa l'intero sistema di produzione artistica del Théâtre Italien, con il coinvolgimento di cantanti, coristi, orchestra, direttori musicali, costumi, scenografie. Iniziava in effetti a radicarsi, in quel periodo, l'idea secondo la quale il teatro dell'opera italiana di Parigi non possedesse nel suo complesso i mezzi e le capacità per produrre in modo soddisfacente la musica di Verdi.

Ad insistere su questo concetto furono soprattutto gli Escudier, e proprio a partire dagli esordi della Stagione 1847-48. Dopo aver dato alla stampa articoli nei quali si invocava una complessiva ristrutturazione dell'istituzione, i due editori esposero una proposta dirompente: fondare a Parigi un secondo teatro d'opera italiana.¹³⁹ Su tale progetto si è già brevemente soffermata Céline Frigau-Manning, la quale, però, non ne ha sottolineato le implicazioni con le tematiche verdiane.¹⁴⁰ L'idea di un secondo Théâtre Italien a Parigi, in realtà, non era nuova. Già una decina d'anni prima la stampa diede conto di un progetto analogo, poi abortito. In quel caso, l'iniziativa aveva uno scopo che si potrebbe definire sociale: si puntava, cioè, a soddisfare la domanda di un ampio pubblico potenziale, di estrazione prevalentemente piccolo-borghese, amante della musica italiana ma impossibilitato, per ragioni economiche, ad accostarsi al Théâtre Italien.¹⁴¹ Il progetto coltivato dagli Escudier, invece, aveva motivi e scopi eminentemente artistici. La nuova sala sarebbe stata uno spazio espressamente adibito a quelle opere contemporanee che non trovavano accoglienza sulle scene del Théâtre Italien: si trattava, in altre parole, di creare un teatro per Verdi. È interessante osservare quali elementi avrebbero distinto, nella visione degli Escudier, la nuova istituzione dalla vecchia, poiché in essi si trovano riflessi le caratteristiche ritenute necessarie per un'eccellente esecuzione delle opere del giovane autore italiano. Requisito di primaria importanza era una *troupe* di cantanti «frais, jeunes, éblouissants», degni di essere affiancati a tutti i più grandi interpreti ascoltati fino a quel momento a Parigi, e che avrebbero importato «des chants nouveaux». Il nuovo teatro si sarebbe poi dotato di un coro numeroso, composto da elementi scelti nelle principali città italiane; di un'orchestra capace di rivaleggiare con quella dell'Opéra; di un corpo di ballo da adoperare nelle azioni

¹³⁹ Il progetto fu esposto in due articoli, entrambi firmati da Léon Escudier: LÉON, *Un second théâtre italien [...]*, in FM, XI/4, 23 janvier 1848, pp. 26-27, e LÉON, *Le second théâtre italien*, in FM, XI/6, 6 février 1848, pp. 44-45. Tutte le citazioni che seguono sono tratte dal secondo articolo.

¹⁴⁰ FRIGAU-MANNING, p. 271.

¹⁴¹ Si vedano, a tal proposito, i due *feuilletons* firmati da PIERRE DURAND apparsi sul quotidiano «Le siècle» in data 7 e 21 ottobre 1837.

coreutiche presenti nelle opere o, almeno, in *divertissements* – probabilmente intercalati fra un atto e l'altro –; di scenografie e costumi lussosi. In breve, doveva trattarsi di un «*théâtre italien imposant avec de grands artistes, une grande exécution et une mise en scène grandiose*». Un teatro, dunque, non votato esclusivamente al canto, come secondo molti era e doveva rimanere il suo omologo, ma attento a tutte le componenti dello spettacolo operistico. Il modello al quale guardavano gli Escudier era probabilmente l'Her Majesty's Theatre: un'istituzione che, in quel periodo, era la sede londinese per eccellenza della musica di Verdi, guarda caso in concorrenza con un secondo teatro che proponeva spettacoli d'opera italiana, il Covent Garden, votato però soprattutto al repertorio classico, e ospitante gli stessi componenti che formavano lo zoccolo duro della *troupe* che agiva allora al Théâtre Italien (l'Alboni, la Grisi, Mario e Ronconi).¹⁴²

Gli Escudier assicurarono che il piano era concreto, e che avrebbe certamente ricevuto l'approvazione del governo. In realtà, ad oggi non è emerso alcun documento amministrativo che possa confermare simili dichiarazioni. In fondo, è più che probabile che tutto il progetto fu una *boutade* giornalistica, utile a mantenere alta l'attenzione su Verdi, ma soprattutto a ribadire che il difficile acclimatemento della musica del giovane autore a Parigi non era causato dallo scarso valore della musica stessa, bensì da condizioni ambientali inadatte.¹⁴³

Sul breve periodo i tentativi degli Escudier di orientare l'opinione pubblica non sortirono alcun effetto, forse anche a causa di una congiuntura storica particolarmente sfavorevole. Nel 1848 iniziò infatti per il Théâtre Italien una lunga fase di instabilità amministrativa che di certo non agevolò la possibilità di mettere in cantiere eventuali progetti di rinnovamento artistico dell'istituzione. A seguito della rivoluzione che mise termine al regno di Luigi Filippo d'Orléans e instaurò la Seconda Repubblica, il sistema teatrale parigino venne interessato da piani di complessiva ristrutturazione: in particolare, si vagliò la possibilità di abolire il sistema dei privilegi.¹⁴⁴ Considerati i rischi economici che potevano derivare dalla conduzione di un'impresa in tale congiuntura socio-politica, alla fine della Stagione 1847-48 Vatel rassegnò le dimissioni, in anticipo di due anni sulla naturale scadenza del

¹⁴² Si tornerà sull'adozione dei teatri d'opera italiana londinesi come modello di rinnovamento per il Théâtre Italien nel § 4.1.

¹⁴³ Probabilmente non è un caso che un progetto di una tal rilevanza non suscitò alcun dibattito sulla stampa, ma, anzi, fu subito tacciato di palese montatura. Si veda, in particolare, la breve replica che apparve sulla «*Revue et gazette musicale de Paris*», dove le tesi degli Escudier furono messe in ridicolo: «*La musique de Verdi ne peut être exécutée sur le Théâtre-Italien que nous ayons : les abonnés, le public, n'en veulent à aucun prix ; donc, un second théâtre est absolument nécessaire*» (*Nouvelles*, in *RGMP*, xv/5, 30 janvier 1848, p. 39).

¹⁴⁴ Per un quadro sintetico di tali vicende si veda RUBEN VERNAZZA, «*L'une des gloires de la capitale*»: il Théâtre Italien di Parigi, 1838-1848, in *Don Pasquale. Un romano a Parigi*, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2015 («*Quaderni della Fondazione Donizetti*», 43), pp. 25-44: 30-31.

suo mandato. La direzione del Théâtre Italien venne così assegnata allo scrittore e drammaturgo Henri Dupin, che si trovò subito ad operare in una situazione di emergenza. Oltre a dover rinunciare ad alcuni dei componenti più rappresentativi della *troupe* (Mario, la Grisi e l'Alboni), egli fu costretto a fronteggiare un drastico ridimensionamento del numero di abbonati: secondo la stampa, fin dall'inizio della Stagione 1848-49 il teatro aveva perduto «son public, ses habitués, son aristocratie».¹⁴⁵ Contrariamente a Vatel, Dupin inserì subito in cartellone opere di Verdi: *Nabucodonosor* e *I due Foscari* godettero di una manciata di rappresentazioni ciascuna, e la prima venne scelta come titolo inaugurale della Stagione. Tuttavia, in breve tempo la situazione amministrativa dell'istituzione precipitò: a meno di due mesi dall'inizio degli spettacoli Dupin dichiarò fallimento e il Théâtre Italien fu costretto alla chiusura. Tale evento, quasi del tutto inedito nella storia dell'istituzione,¹⁴⁶ ebbe ampio risalto nella stampa parigina, e vi fu chi lo mise in diretta correlazione con lo scarso successo raccolto sulle scene del Théâtre Italien dalle opere di Verdi: «Verdi !... Son tour viendra peut-être !... Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il n'est pas venu, et que l'effet de ses ouvrages n'a pas peu contribué à l'enterrement de notre scène italienne».¹⁴⁷ Da ogni angolazione la si guardi, tale affermazione sembra esagerata. L'articolo, del resto, venne pubblicato su una rivista di editori rivali degli Escudier, interessati a screditare gli autori della scuderia di questi ultimi. Tuttavia, essa traduce un atteggiamento di una parte della critica e del pubblico francese nei confronti della musica di Verdi e della relazione di questa con il Théâtre Italien che, già in sviluppo nel periodo fin qui analizzato, negli anni successivi sarebbe diventato assai più evidente. Se fino al 1846-47 le opere di Verdi rappresentavano un'appetibile novità per i direttori del Théâtre Italien, per il suo pubblico e per la critica francese, negli anni che seguirono si verificò un fenomeno inverso: la musica del compositore italiano, per una pluralità di ragioni, rimase quasi del tutto esclusa dalla programmazione dell'istituzione e sostanzialmente bistrattata dai locali fruitori di opera italiana.

¹⁴⁵ R. [pseud. di ÉDOUARD MONNAIS], *Théâtre-Italien – Réouverture*, in *RGMP*, XV/41, 8 octobre 1848, p. 309.

¹⁴⁶ Nei due decenni precedenti al 1848, il Théâtre Italien era rimasto chiuso soltanto una volta, e per poche settimane, all'inizio del 1838, quando un incendio distrusse la sala Favart, allora sede dell'istituzione.

¹⁴⁷ R. [pseud. di ÉDOUARD MONNAIS], *Théâtre Italien. Clôture*, in *RGMP*, XV/49, 3 décembre 1848, pp. 373-374 : 373.

Contrasti (1849-1853)

1. «L'astre de Verdi semble éclipse»

Malgrado il fallimento finanziario di Dupin avesse reso del tutto evidente la criticità delle condizioni gestionali e artistiche nelle quali versava il Théâtre Italien, il governo francese ricevette subito le candidature di diversi soggetti interessati a rilevare la direzione dell'istituzione. La scelta ricadde su uno dei componenti della *troupe*: Giorgio Ronconi. Nei primi giorni del dicembre 1848 questi inoltrò al Ministère de l'Intérieur un progetto che prevedeva la creazione di una società di azionari che avrebbe assicurato i fondi necessari per la riapertura del teatro e la normale conclusione della Stagione d'opera 1848-49, nonché il regolare pagamento di tutto il personale artistico. Con decreto del 3 gennaio 1849, il governo assegnò a Ronconi il privilegio del Théâtre Italien fino al 31 luglio 1851 e gli impose il medesimo *cahier des charges* dei suoi predecessori.¹ Considerata la brevità dell'incarico, l'autorità statale doveva considerare quella di Ronconi una gestione di transizione, utile a porre un provvisorio rimedio alla deplorable condizione nella quale l'istituzione versava.

Il nuovo direttore conservò la *troupe* vocale di Dupin – i cui elementi più rappresentativi, oltre a lui stesso, erano la Persiani e Lablache –, e riuscì ad arruolare nuovamente Marietta Alboni; gli altri due componenti storici della compagnia, ovvero la Grisi e Mario, rimasero invece esclusi, probabilmente non per scelta di Ronconi ma a causa di contingenze esterne.² Con questo nuovo assetto, il 15 gennaio il Théâtre Italien riprese la sua attività, dopo quasi due mesi di forzata chiusura. L'indirizzo artistico del nuovo direttore apparve fin da subito assai conservativo, sulla falsariga di quello che aveva contraddistinto l'ultima Stagione d'opera

¹ Si vedano, rispettivamente, la lettera di Ronconi al Ministre de l'Intérieur (Paris, 9 décembre 1848), e il decreto di nomina (Paris, 9 janvier 1849), entrambi in F-Pan, F²¹ 1114, *dossier*: «Directeurs. Mr Ronconi», *sous-dossier*: «Nomination - Cahier des charges». Le vicende della nomina di Ronconi sono ampiamente descritte in SAJALOLI, pp. 271-273.

² Mario, approfittando dei moti rivoluzionari italiani, nell'autunno del 1848 poté fare ritorno in Sardegna, sua terra natale, dopo tredici anni di esilio; la Grisi era invece allora in attesa di una figlia, che nacque nella primavera del 1849 (si veda ANNALISA BINI, *Il Fondo Mario nella Biblioteca Musicale di Santa Cecilia di Roma. Catalogo dei manoscritti*, Roma, Torre d'Orfeo, 1995, pp. 29-30).

di Vatel: la proposta spettacolare si limitò quasi esclusivamente a titoli di Rossini e Donizetti appartenenti al repertorio meglio collaudato del teatro o riesumati dopo alcuni anni di oblio; fu soprattutto sfruttata la presenza dell'Alboni, che poté esibirsi per numerose serate in alcuni dei suoi cavalli di battaglia (*La Cenerentola*, *L'italiana in Algeri*, *Semiramide*, *La gazza ladra*).³

Il nome di Verdi comparve solo una o due volte nei cartelloni del teatro, in occasione di una ripresa di *Nabucodonosor*. Gli Escudier comunicarono ai loro lettori che Ronconi aveva intenzione di dare almeno un'altra opera del compositore: per ottemperare in parte all'obbligo previsto nel suo *cahier des charges* di proporre due titoli nuovi per Stagione, il direttore rispolverò il già annoso progetto di allestire per la prima volta *I lombardi alla prima Crociata*. Secondo gli Escudier, all'inizio di marzo le scenografie erano in produzione e i cori in prova;⁴ il ruolo del tenore principale doveva essere affidato al celeberrimo Napoleone Moriani, scritturato solo per gli ultimi giorni della Stagione. Tuttavia, malgrado i preparativi condotti con una «*précipitation effrayante*»,⁵ per l'ennesima volta il piano non fu attuato.

Ronconi terminò dunque la sua prima Stagione da direttore senza aver proposto al pubblico parigino alcuna novità. Con ogni probabilità, tale scelta fu almeno in parte obbligata: la situazione di emergenza nella quale si trovava allora l'istituzione non era favorevole alla messa in cantiere di nuove produzioni, che avrebbero comportato dispendi economici maggiori rispetto a quelli richiesti per una ripresa, nonché un più alto rischio di insuccesso. Al contempo, essa voleva verosimilmente esaudire le attese dell'ideale spettatore al quale il direttore del teatro riteneva doversi indirizzare: uno spettatore, cioè, avvezzo alle opere di repertorio, e in particolare a quelle di Rossini, e tutto sommato poco interessato alla produzione operistica italiana più recente, della quale ovviamente Verdi era il principale contribuente. La politica artistica adottata da Ronconi non fu deplorata, ma incontrò, in linea di massima, la compiacenza della critica: il direttore fu elogiato per aver deciso di rilevare la gestione del teatro in una situazione difficile, e si apprezzarono gli sforzi da lui compiuti per creare una buona compagnia di canto. Anche Gautier, che negli anni precedenti aveva a più riprese rimarcato la necessità di rinnovare il repertorio del Théâtre Italien, spese parole di elogio per Ronconi, forzando i dati della stagione in modo da esaltare il peso complessivo che le opere più recenti avevano avuto nella programmazione, e, soprattutto, imputando alla scarsa vena dei compositori italiani allora in attività la causa del ricorso massiccio al repertorio:

À côté des pièces du nouveau répertoire de Donizetti, Bellini et Verdi, on a fait donner habilement toute la vieille et puissante artillerie des anciens opéras de Rossini, qui ne sont pas, à beaucoup près,

³ Per la cronologia della Stagione si veda l'Appendice 1.

⁴ Si veda *Nouvelles*, in *MUS*, I/10, 11 mars 1849, pp. 78-79: 78.

⁵ *Nouvelles*, in *MUS*, I/11, 18 mars 1849, pp. 86-87: 86.

aussi morts qu'ils en ont l'air. *La Semiramide, la Gazza, l'Italienne in Algieri* ont triomphé comme jadis. Serait-ce à dire qu'il faut que les maîtres s'endorment à l'ombre des lauriers de ceux qui sont morts et de celui qui se tait ? Non vraiment ; et c'est pour l'art musical italien surtout, qu'il faut dire avec le poète : *Exoriare aliquis !*

Si le répertoire actuel a besoin d'être un peu rajeuni, la faute n'en est pas aux artistes chargés de le traduire.⁶

Una delle rare voci fuori dal coro fu, come prevedibile, quella degli Escudier, che sulle pagine del loro giornale non mancarono di indirizzare dure critiche al direttore, del quale furono attaccate sia le competenze gestionali che le scelte di programmazione. Secondo i due editori la composizione dei cartelloni definita da Ronconi non apportava alcun giovamento al Théâtre Italien, in quanto la crisi dell'istituzione derivava in primo luogo proprio dall'anzianità del repertorio, divenuta endemica dopo il 1838, ovvero a causa delle politiche produttive adottate dagli amministratori dell'istituzione che succedettero a Robert e Severini, i quali, accontentandosi di buoni risultati economici «ont négligé les éléments par lesquels les grandes entreprises vivent et se perpétuent ; ils ont vécu avec le vieux répertoire, et quand ils ont touché au nouveau, ce n'a été qu'avec une timidité qui accusait l'ignorance la plus complète de l'art».⁷ Su tali argomenti gli Escudier insistevano ormai da una decina d'anni; tuttavia, proprio in quel periodo iniziò a divenire preponderante un tema già toccato durante l'ultima fase della gestione di Vatel. Ai direttori del Théâtre Italien non si imputava tanto la scelta di evitare la programmazione delle opere italiane più recenti per eccesso di prudenza o per accontentare il gusto presunto del pubblico locale, bensì l'incapacità di creare le condizioni artistiche necessarie alla produzione di tale repertorio.

Un simile opinione era condivisa da Verdi stesso, nonché da altri suoi stretti collaboratori. Ciò risulta particolarmente evidente da un gruppo di documenti risalenti ai primi mesi del 1849 inerenti una trattativa intavolata dagli Escudier per l'acquisto dai Ricordi dei diritti per la Francia de *La battaglia di Legnano*. Dopo i primi abboccamenti, le negoziazioni si arenarono a causa delle richieste economiche avanzate dagli editori italiani, valutate esose dai colleghi francesi.⁸ Ricordi ritenne così opportuno consultarsi con Verdi, e gli domandò di farsi mediatore delle trattative. Visto che l'ipotetico contratto avrebbe previsto la cessione, oltre che dei diritti di stampa, anche di quelli derivanti dalle rappresentazioni dell'opera, Ricordi non mancò di rimarcare i propri dubbi sull'ipotesi di vedere montata *La battaglia di Legnano* sull'unica scena parigina che avrebbe potuto accoglierla, ovvero il

⁶ THÉOPHILE GAUTIER, *Feuilleton de La presse – Théâtres*, in «La presse», 2 avril 1849.

⁷ *Théâtre Italien*, in *MUS*, I/1, 7 janvier 1849, pp. 3-4: 4.

⁸ Si vedano due lettere di Marie Escudier a Giovanni Ricordi (Paris, 15 janvier 1849, e Paris, 12 février 1849) conservate in I-Mr, consultabili in formato digitale sul portale <www.internetculturale.it>.

Théâtre Italien. A Verdi, infatti, l'editore prefigurò la possibilità di preservare la cessione per il futuro, «giacché non sempre la ermavilla Ronconi e Cⁱ tiranneggerà cod^{to} teatro Italiano e le tue opere vi saranno chiamate dal voto universale e verranno rappresentate come si deve». ⁹ Come attesta una successiva lettera di Tito Ricordi al compositore, quest'ultimo nutriva la medesima preoccupazione, tant'è che l'editore decise di non dar seguito alla trattativa: «giacché è tuo ed è pur mio desiderio di lasciare che non si parli in Francia di questa tua opera finché il teatro Italiano non risorga a nuova vita, scrivo loro [cioè agli Escudier] due righe evasive». ¹⁰

L'atteggiamento di Verdi e dei suoi editori nei confronti del Théâtre Italien divenne ancor più esplicito pochi mesi più tardi, quando Ronconi avviò i preparativi per la Stagione 1849-50. Sempre tenuto per contratto a montare almeno due opere nuove per anno, probabilmente interessato a stimolare la curiosità del pubblico e a compiacere quella parte di critica che domandava un rinnovamento del repertorio, il direttore inserì nel programma stagionale diverse novità. Oltre a non meglio precisati titoli di Mercadante e Donizetti sconosciuti al pubblico locale, Ronconi annunciò la produzione di tre opere di Verdi, ovvero *I lombardi alla prima Crociata*, *Macbeth* ed *Ernani*: ¹¹ le prime due sarebbero state assolute novità per Parigi, mentre è possibile che, nelle intenzioni del direttore, la terza doveva essere eseguita per la prima volta nella sua versione originale, e non come *Il proscritto*. Il programma si presentava non solo ambizioso, ma quasi velleitario considerate le prassi produttive dell'istituzione; nondimeno, esso sembrava finalmente esaudire le richieste reiterate di ristrutturazione dei cartelloni del Théâtre Italien. Eppure, proprio gli Escudier si mostrarono estremamente critici nei confronti di simili prospettive. All'indomani dell'inaugurazione della Stagione con *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini, la rivista dei due fratelli editori pubblicò una netta stroncatura dello spettacolo, e avvertì il direttore che, qualora la qualità delle produzioni fosse rimasta la stessa mostrata in quell'occasione, la programmazione da lui stabilita avrebbe necessitato inevitabilmente di un profondo ripensamento:

M. Ronconi voudra bien prendre acte de ceci : que nous protestons contre toute exécution qui pourrait être faite des ouvrages modernes qu'il a annoncés dans son programme, entre autres *I*

⁹ Lettera di Giovanni Ricordi a Verdi (Milano, 21 febbraio 1849), in I-BSAv, trascritta sulla base della riproduzione conservata in I-PAi. Forse la parola "ermavilla" è una storpiatura del nome "Permaville", spregevole personaggio della commedia *Le mariage secret* (Fontainebleau, 1785), «qui, né jaloux de tout et pour lui seul utile, [...] écarte ceux qu'il croit plus aimables que lui»: [JEAN-LOUIS BROUSSE-DESFAUCHERETS], *Le mariage secret*, comédie en trois actes, en vers, Paris, Veuve Duchesne, 1786, p. 9.

¹⁰ Lettera di Tito Ricordi a Verdi (Milano, 14 marzo 1849), in I-BSAv, trascritta sulla base della riproduzione conservata in I-PAi.

¹¹ Il programma di Ronconi ci è noto attraverso la stampa: si veda *Bulletin dramatique*, in «Le charivari des théâtres», 15 octobre 1849, p. [3].

Lombardi, Ernani et Macbeth ! On a suffisamment mutilé au théâtre Italien les partitions de Verdi, pour que nous ayons le droit aujourd'hui de montrer quelque exigence. Qu'on laisse de côté *Ernani, I Lombardi, Macbeth, Leonora* ; une exécution pareille à celle d'*I Capuletti e Montecchi* serait un véritable assassinat.¹²

In un articolo di poco successivo gli Escudier ribadirono tale posizione, e approfondirono in particolare le loro idee in merito alla possibilità che Ronconi decidesse di montare opere di Verdi ancora inedite a Parigi:

I due Foscari, de Verdi, vont paraître sur l'affiche du Théâtre-Italien [...]. M. Ronconi comprend donc maintenant qu'il y a quelque chose de bon dans les opéras de Verdi ? Ceci ne nous empêche pas de protester de nouveau contre toute tentative d'exécution qui pourrait être faite d'*Attila*, d'*Ernani*, de *Macbeth*, di *Lombardi*. Nous avons le droit de nous opposer à la représentation de ces opéras, et nous en userons, à moins que nous ne trouvions des chanteurs et un orchestre dignes d'interpréter ces grandes partitions.¹³

Si vedrà più avanti che il diritto rivendicato dagli Escudier di impedire l'esecuzione delle opere di Verdi al Théâtre Italien sarebbe stato messo in discussione in sede legale, e infine ufficialmente negato.¹⁴ Nondimeno, a quest'altezza cronologica è del tutto probabile che esso fosse comunemente accettato: durante la Stagione 1849-50 Ronconi non montò nessuna delle opere nuove annunciate, e di Verdi vennero proposte solo le riprese de *I due Foscari* e di *Nabucodonosor*, che ebbero rispettivamente una e quattro rappresentazioni.¹⁵

Ancora una volta, il giudizio della stampa sulla programmazione approntata da Ronconi fu largamente positivo. Ad esclusione degli Escudier, che denunciarono come il Théâtre Italien possedesse da due anni repertorio e artisti «usés, fripés, abandonnés»,¹⁶ la maggior parte dei critici locali ritennero più che saggia la scelta – poco importa se obbligata o meno – di escludere quasi completamente dalla programmazione la produzione italiana più recente, anzitutto quella di Verdi, e di ricorrere in modo massiccio al repertorio collaudato. In particolare, nei confronti della musica del compositore di Busseto si delinearono due differenti atteggiamenti, che possono essere efficacemente illustrati attraverso la lettura di articoli redatti, rispettivamente, da Édouard Monnais e da Gautier.

¹² *Théâtre Italien – Caprice à grand orchestre*, in *MUS*, I/44, 4 novembre 1849, p. 342.

¹³ *Nouvelles*, in *MUS*, I/45, 11 novembre 1849, pp. 354-355: 355.

¹⁴ Si veda *infra*, il § 4.3.

¹⁵ Si veda la cronologia in Appendice 1.

¹⁶ *Demande de subvention par M. Ronconi*, in *MUS*, II/4, 27 janvier 1850, pp. 26-27 : 26.

Il primo apparve sulla «Revue et gazette musicale de Paris» in chiusura della Stagione 1849-50.¹⁷ Monnais riservò ampi elogi al lavoro compiuto da Ronconi, e in particolare si soffermò sulla composizione dei cartelloni:

L'Elisire d'amore, le troisième acte d'*I Capuleti*, *Cenerentola*, *Il Barbiere*, *Matilde di Shabran*, *Il Matrimonio segreto*, la *Donna del Lago*, *Don Pasquale*, tous ces ouvrages ont été cette année exécutés avec beaucoup d'éclat : ils ont continué le retour du Théâtre-Italien de Paris vers cette musique mélodieuse et vraiment musicale, qui demande des chanteurs habiles, à la différence de la musique prétendue dramatique, qui n'emploie que la force des poumons. [...] notre public n'a jamais demandé autre chose, par la raison bien simple que l'Italie n'a que cela de bon, et que tout ce qu'elle essaie de faire dans un autre genre est trop au-dessous d'elle-même et des autres écoles. La musique italienne ne saurait vivre et n'a jamais vécu que de mélodie. Sans mélodie elle n'est rien et ne vaut rien. Quand elle veut être déclamée et non chantée, elle n'a plus de valeur ni de sens.¹⁸

Come si vedrà nella seconda parte di questo studio, Monnais esprimeva qui una posizione tanto conservatrice quanto diffusa nella cultura musicale parigina dell'epoca: la produzione operistica che egli riteneva meritevole di essere proposta sulle scene del Théâtre Italien era quella di Rossini, con l'aggiunta di qualche titolo di autori attivi poco prima e poco dopo il pesarese (cioè Cimarosa, Bellini e Donizetti). Non è di certo un caso se il critico evitò di elencare le opere più mature di Donizetti prodotte durante la Stagione (come *Lucrezia Borgia* e *Maria di Rohan*), in quanto il loro stile, in particolare vocale, si avvicinava al linguaggio operistico italiano più recente. Ma che l'obiettivo degli strali fosse anzitutto la produzione operistica di Verdi trova piena esplicitazione nel prosieguo dell'articolo:

Le génie italien est épuisé ; la production, naguère si abondante, s'est arrêtée, et voilà ce qui nous inquiète pour l'avenir du Théâtre-Italien de Paris. [...] Le Théâtre-Italien s'est soutenu pendant dix ans avec les mêmes artistes ; mais pendant ces dix ans, outre le répertoire de Rossini, qui avait encore et qui aura toujours une grande force d'attrait, il a eu la primeur du répertoire de Bellini, du répertoire de Donizetti. La musique italienne était une langue vivante alors : aujourd'hui, ce n'est plus qu'une langue morte. L'astre de Verdi semble éclipsé, même en Italie. À Paris, sa lueur n'a pas eu la durée d'un éclair ; Ronconi en sait quelque chose, lui qui a prêté à *Nabuco* un appui si efficace, mais qui n'a pu le maintenir au rang des ouvrages qu'on aime à revoir et qu'on redemande souvent.¹⁹

Secondo il critico, l'unica soluzione percorribile per consentire al Théâtre Italien di prosperare e di rinnovare il proprio repertorio era di rottura: invece che rivolgersi

¹⁷ R. [pseud. di ÉDOUARD MONNAIS], *Théâtre Italien. (Clôture de la saison.)*, in *RGMP*, xvii/18, 5 mai 1850, pp. 150-151.

¹⁸ *Ivi*, pp. 150-151.

¹⁹ *Ivi*, p. 151.

alle opere di Verdi, il direttore dell'istituzione avrebbe dovuto cercare «la révélation d'un génie nouveau»²⁰ fra compositori non italiani.

Per Monnais, lo scarso successo parigino nelle opere di Verdi trovava la propria giustificazione in una mera questione di valore estetico, e per tale ragioni era non soltanto lecito, ma addirittura doveroso escludere tale produzione dalla programmazione del Théâtre Italien. Gautier, invece, in un articolo apparso sulla «Presse» all'indomani di una rappresentazione di *Matilde di Shabran* (opera riesumata da Ronconi dopo quasi un ventennio di assenza dalle scene del Théâtre Italien), sviluppava altre argomentazioni:

Dans le dénûment où l'on est de compositeurs, puisque *Nabuco* excepté, Verdi n'a jamais bien réussi en France, malgré son mérite, soit parce que l'on n'est pas habitué à sa musique, soit parce qu'il ne s'est pas trouvé ici des chanteurs capables de l'interpréter, il nous semble que ce qu'il y a de plus sage à faire, et le succès de *Matilde di Shabran* l'indique, c'est de reprendre tout le répertoire inconnu de Rossini, toutes ces œuvres charmantes et faciles de sa jeunesse, où s'épanouissent les fleurs les plus fraîches de son imagination. Il y a là tout une mine à exploiter et de quoi faire la fortune de plusieurs saisons du Théâtre-Italien.²¹

Non diversamente da Monnais, anche Gautier riteneva dunque valida la scelta di Ronconi di non produrre la musica di Verdi; tuttavia, le motivazioni che lo portavano a tale conclusione erano differenti. Contrariamente al critico della «Revue et gazette musicale», Gautier sosteneva che le opere del compositore italiano possedessero un innegabile valore; tuttavia, esse risultavano inadatte alla scena parigina sia per la loro eccentricità rispetto al gusto del pubblico locale, sia per l'ormai palese disallineamento fra gli *standard* esecutivi necessari alla loro adeguata esecuzione e quelli praticati al Théâtre Italien.

Ma la testimonianza forse più significativa della posizione che la musica di Verdi occupava in quel momento al Théâtre Italien viene fornita dalla voce di uno dei membri più importanti del comparto artistico dell'istituzione: il direttore d'orchestra Georges Bousquet. Ingaggiato da Ronconi all'inizio della Stagione 1849-50, questi svolgeva allora regolare attività di critico musicale per «L'illustration».²² Malgrado la palese conflittualità di interessi fra le due posizioni ricoperte, egli fornì puntali resoconti degli spettacoli del Théâtre Italien. Come del tutto prevedibile, i suoi scritti erano abitualmente colmi di elogi per gli interpreti e per la politica gestionale del direttore; tuttavia, un'eccezione emblematica si verificò nel momento in cui si tenne una rappresentazione (l'unica della stagione) de *I due Foscari*, con

²⁰ *Ibidem*.

²¹ THÉOPHILE GAUTIER, *Feuilleton de La presse*, in «La presse», 24 décembre 1849, pp. [1-2]: [1].

²² Per un profilo biografico di Bousquet si veda LAURENT PIE, s. v. «Bousquet, Georges», in *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, sous la direction de Joël-Marie Fauquet, Paris, Fayard, 2003, pp. 174-175.

Ronconi al suo esordio parigino nei panni del Doge. Dopo aver dichiarato che l'esecuzione dell'opera aveva «laissé à désirer», il direttore d'orchestra-critico si addentrò in un'interessante riflessione attorno alla ricezione parigina della musica di Verdi:

Malheureusement, il faut bien l'avouer, la musique de Verdi n'est pas en grand faveur auprès des *dilettanti* parisiens. S'il en était différemment, nous le reconnaitrions aussi volontiers que nous constatons à regret le contraire. Mais de ce que les ouvrages d'un compositeur ne plaisent pas à un public, il ne faut pas conclure que ce compositeur soit sans talent ou ce public sans connaissances. Les connaissances ou du moins le goût du public de la salle Ventadour sont incontestables. Il a été, de longue date, à trop bonne école pour qu'il en soit autrement. Le talent de M. Verdi ne peut pas non plus être mis en doute. – N'arrive-t-il pas tous les jours que l'on rencontre dans le monde deux personnes individuellement très-estimables et qui cependant ne peuvent pas se convenir réciproquement ? – C'est ce qui a lieu, par analogie, entre M. Verdi et le public parisien. Pourquoi ? Il est difficile de dire pourquoi. Il y a pourtant des raisons que nous pourrions chercher à exprimer une autre fois.²³

Purtroppo Bousquet non diede seguito al suo proposito di illustrare quali fossero, a suo parere, le ragioni dell'insuccesso delle opere di Verdi a Parigi. In ogni caso, le sue argomentazioni sembrano non discostarsi troppo da quelle di Gautier: anche qui si sottolinea la profonda distanza fra lo stile di Verdi e il gusto del pubblico del Théâtre Italien, senza comunque mettere in discussione le qualità delle opere del compositore. Eppure, in altri suoi scritti coevi il critico rilasciò giudizi assai meno prudenti sulla musica del compositore italiano, mostrando di condividere appieno il gusto degli spettatori: nella stessa recensione egli affermava ad esempio che la musica di Rossini era quella che «le public parisien préférera encore longtemps à toute autre, à tort ou à raison, et nous pensons que ce n'est pas à tort»,²⁴ mentre in altri articoli mostrava totale ammirazione per lo stile rossiniano – soprattutto vocale – e, di contro, una palese idiosincrasia per i caratteri dell'opera italiana coeva.²⁵

Bousquet non era peraltro il solo che, in seno al personale del Théâtre Italien, nutriva simili convinzioni. Subito dopo il fallimento di Dupin, cioè fra la fine del 1848 e l'inizio del 1849, gli organici artistici stabili dell'istituzione, ovvero gli orchestrali e i coristi, indirizzarono al governo una serie di istanze volte ad sollecitare l'individuazione di una soluzione gestionale che avrebbe assicurato la sopravvivenza del teatro ed il sostentamento dei suoi stipendiati. In particolare, essi stessi si fecero promotori di un progetto che avrebbe visto alla gestione del Théâtre Italien

²³ GEORGES BOUSQUET, *Chronique musicale*, in «L'illustration, journal universel», XIV/353, 1 décembre 1849, p. 223.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Si vedano, in generale, le recensioni di Bousquet pubblicate nelle annate 1849 e 1850 de «L'illustration, journal universel».

la municipalità di Parigi. Secondo i proponenti, una simile amministrazione sarebbe stata esente da fini di lucro, e pertanto avrebbe potuto rendersi indipendente dalle pressioni degli editori musicali locali, il che avrebbe comportato la possibilità di apportare importanti ristrutturazioni al repertorio del teatro:

tels ou tels marchands de musique, tout à la fois rédacteurs de journaux, ne pourraient plus imposer l'exécution de prétendus chefs d'œuvres *édités par eux* et condamner ainsi à l'oubli des ouvrages que le public regrette et qu'un jury intelligent, nommé par la ville de Paris, saurait fort bien aller chercher sous la poussière qui les couvre depuis si longtemps.²⁶

Considerata la quasi completa egemonia degli Escudier sull'edizione francese delle opere italiane coeve, pare più che verosimile ipotizzare che fossero proprio loro il principale bersaglio delle critiche, e che, di conseguenza, nei "pretesi capolavori" ai quali si alludeva vadano identificate anzitutto le opere di Verdi. Non diversamente dal direttore d'orchestra Bousquet, anche gli organici artistici del Théâtre Italien suggerivano quindi di tralasciare la più recente produzione italiana, in quanto ritenuta dannosa al buon funzionamento dell'istituzione, e di riesumare piuttosto titoli datati ma di sicuro successo. Proprio questa fu la politica artistica adottata Ronconi una volta insediatosi alla direzione del teatro, a conferma del fatto che chi lavorava al Théâtre Italien in quel periodo condividesse la stessa percezione delle esigenze dell'istituzione e del pubblico.

Nel periodo in oggetto la relazione fra il Théâtre Italien e la musica di Verdi subì un blocco pressoché totale. Da un lato, esso fu dovuto ad una scelta del compositore che, coadiuvato dai suoi editori, agì in modo da impedire la produzione delle sue opere in quanto persuaso che il comparto artistico del teatro sarebbe stato incapace di esecuzioni adeguate. Dall'altro lato, esso va ricondotto alla convinzione, diffusa fra il pubblico e la critica parigini, secondo la quale la musica di Verdi non poteva avere successo al Théâtre Italien, vuoi per lo scarso valore estetico riconosciutele, vuoi per le specificità del gusto dell'uditorio che frequentava la sala.

2. Un direttore verdiano per *Ernani*

Benché buona parte della stampa parigina riservasse elogi alle sue scelte artistiche, per tutto il periodo in cui fu direttore del Théâtre Italien Ronconi si trovò a dover fronteggiare una sensibile riduzione della presenza di pubblico rispetto al periodo in cui l'istituzione era gestita da Vatel. Il bilancio economico dell'impresa

²⁶ Lettera di G. Priéur Duperray (*chef de pupitre* e delegato degli artisti del Théâtre Italien) al Ministre de l'Intérieur, s.l, s.d. (ma Parigi, probabilmente dicembre 1848), in F-Pan, F²¹ 1114, *dossier*: «Direction Dupin», *sous-dossier*: «Personnel 1848-1849». Già segnalata in SAJALOLI, p. 266. Il corsivo è nel testo.

fu costantemente in perdita, tanto da provocare significativi dissesti finanziari. Per contrastare tale situazione Ronconi sollecitò a varie riprese il governo francese affinché venissero introdotte misure che, a suo giudizio, avrebbero permesso una gestione del teatro più agevole: in tre casi le sue richieste furono esaudite.²⁷ Anzitutto, alla fine della Stagione d'opera 1848-49 il Ministre de l'Intérieur approvò un prolungamento del privilegio: la scadenza inizialmente fissata al 31 luglio 1851 venne riportata al 1° ottobre 1852.²⁸ Tramite questa proroga Ronconi contava di recuperare sul lungo periodo le perdite economiche subite durante i primi mesi della sua amministrazione, nonché di attirare cantanti di prestigio grazie alla possibilità di stipulare contratti di durata pluriennale anziché stagionale.²⁹ Quindi, il 16 aprile 1850 l'Assemblée Nationale votò a favore dell'assegnazione al Théâtre Italien di un finanziamento pubblico annuo di sessantamila franchi:³⁰ fu così reintrodotta in modo stabile la sovvenzione statale abolita a partire dalla Stagione 1840-41. Tale misura, appoggiata da una parte consistente della stampa e richiesta più volte da Ronconi,³¹ fornì a quest'ultimo la possibilità di appianare il dissesto finanziario nel quale l'istituzione si trovava al termine della Stagione 1849-50.³² Infine, il 1° giugno 1850 il Ministre de l'Intérieur approvò un ulteriore prolungamento del privilegio, fissandone il termine al 1° ottobre 1855.³³

Forte di un appoggio statale che sembrava solido, nell'estate del 1850 Ronconi individuò un socio con cui condividere l'amministrazione del teatro e, con

²⁷ Per uno sguardo d'assieme sulle vicende amministrative del Théâtre Italien durante il periodo in oggetto si veda SAJALOLI, pp. 277-303.

²⁸ Si veda l'*Arrête* del Ministère de l'Intérieur del 22 agosto 1849, in F-Pan, F²¹ 1114, *dossier*: «Th. Italien. Directeurs. M^r Ronconi», *sous-dossier*: «Nomination. Cahier des Charges. 1848-1849».

²⁹ Lettera di Ronconi al Ministre de l'Intérieur, Paris, 17 juillet 1849, in F-Pan, F²¹ 1114, *dossier*: «Th. Italien. Directeurs. M^r Ronconi», *sous-dossier*: «Nomination. Cahier des Charges. 1848-1849».

³⁰ Si veda *Compte rendu des séances de l'Assemblée Nationale Législative*, t. 7: *Du 8 Avril au 15 Mai 1850*, Paris, Panckoucke, 1850, pp. 147-150.

³¹ Si vedano tre lettere indirizzate da Ronconi al Ministre de l'Intérieur (31 gennaio 1849, [?] gennaio 1850, 8 aprile 1850) e un opuscolo a stampa (*Situation du Théâtre Italien*) datato 5 aprile 1850, tutti conservati in F-Pan, F²¹ 1112, *dossier*: «Subvention»; per articoli a favore della reintroduzione della sovvenzione si vedano, ad esempio, *Nouvelles*, in RGMP, XVII/4, 27 janvier 1850, p. 31-32: 31, e THÉOPHILE GAUTIER, *Feuilleton de La presse*, in «La presse», 4 février 1850.

³² Nell'opuscolo *Situation du Théâtre Italien* (si veda la nota precedente), Ronconi affermava che, dall'inizio della sua gestione, aveva dovuto impiegare per le attività del teatro «une somme de deux cent mille francs en sus des recettes», somma interamente attinta dalla sua fortuna privata.

³³ Si veda l'*Arrête* del Ministère de l'Intérieur del 1° giugno 1850, in F-Pan, F²¹ 1114, *dossier*: «Th. Italien. Directeurs. M^r Ronconi», *sous-dossier*: «Prorogation. 1850».

tutta probabilità, gli oneri economici: Ernest Ber, ex-direttore del Théâtre Choiseul.³⁴ Tale associazione fu accolta positivamente dalla stampa, e in particolare dagli Escudier, che dalle critiche impietose e sistematiche espresse nel precedente anno e mezzo passarono ad un atteggiamento molto fiducioso. Attraverso le pagine del loro periodico essi rendicontarono in modo puntuale le misure adottate da Ber per «donner à ce théâtre une nouvelle impulsion».³⁵ Si comunicò il restauro architettonico della sala,³⁶ il rinnovamento della compagine corale e di quella orchestrale attraverso apposite audizioni,³⁷ ma soprattutto la ristrutturazione della *troupe* vocale nel segno di una compresenza di «grands noms depuis longtemps entourés de la popularité» e «noms nouveaux qui se sont déjà illustrés sur les principales scènes italiennes de l'Europe».³⁸ La concretezza di quest'ultimo assunto trova conferma nella lista di artisti presentata nel programma stagionale pubblicato alla fine di settembre 1850.³⁹ Ber e Ronconi annunciarono l'ingaggio sia di cantanti che in ambito parigino vantavano lunga carriera e indiscussa celebrità (Mario, di ritorno al Théâtre Italien dopo due anni di assenza; Napoleone Moriani, fattosi apprezzare su quelle scene nella Stagione precedente; Gilbert Duprez, che in quel teatro non si era mai esibito ma da oltre un decennio regnava all'Opéra; lo stesso Ronconi), sia di artisti di fama internazionale che fino a quel momento non avevano mai calcato quel palcoscenico (su tutti il tenore Enrico Tamberlick, già applaudito nei principali teatri della penisola italiana, a Londra e a San Pietroburgo). In particolare, secondo gli Escudier questa seconda categoria di cantanti sarebbe stata cruciale per l'attività spettacolare del Théâtre Italien:

Par cette infusion de jeunesse et de nouveauté, le public de Paris sera appelé à entendre des ouvrages modernes qui ont été mal interprétés ou qui ne l'ont pas été du tout jusqu'à présent, faute de bons interprètes, et l'attention se partagera ainsi entre l'ancien et le nouveau répertoire.⁴⁰

Nell'operato di Ber, e in particolare nel rinnovamento da lui operato nella composizione della *troupe* vocale, gli Escudier riconoscevano dunque la possibilità di vedere finalmente attuata la revisione del repertorio che da tempo essi invocavano.

³⁴ L'associazione fu resa pubblica dalla stampa: si veda *Nouvelles*, in *MUS*, II/34, 25 août 1850, pp. 259-260: 260.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Si veda *Nouvelles*, in *MUS*, II/36, 8 septembre 1850, pp. 274-275: 275.

³⁷ Si veda *Nouvelles*, in *MUS*, II/37, 15 septembre 1850, pp. 282-283: 283, e M.[ARIE] ESCUDIER, *Théâtre Italien de Paris*, in *MUS*, II/39, 29 septembre 1850, p. 294.

³⁸ *Nouvelles*, in *MUS*, II/37, 15 septembre 1850, pp. 282-283: 283.

³⁹ *Nouvelles*, in *RGMP*, XVII/39, 29 septembre 1850, pp. 326-237: 326.

⁴⁰ *Nouvelles*, in *MUS*, II/37, 15 septembre 1850, pp. 282-283: 283.

Che tale auspicio coincidesse con i progetti della direzione del teatro trova conferma nel programma stagionale reso pubblico alla fine di settembre 1850:

Quatre opéras nouveaux seront représentés dans le cours de la saison. Ces opéras seront probablement l'*Eleonora*, le *Macbeth*, le *Giuramento*, et il *Bravo* ; de plus, un opéra de M. Alary, composé pour le Théâtre-Italien de Paris.⁴¹

Nelle intenzioni della direzione sarebbero state addirittura cinque le novità stagionali: quattro titoli fino ad allora mai rappresentati a Parigi (tre di Mercadante e uno di Verdi) e un'opera appositamente scritta da Giulio Alary, compositore e maestro di canto che da anni lavorava a Parigi. A ben vedere, tale programma appare ambizioso quasi quanto quello pubblicato un anno prima da Ronconi e poi rimasto inattuato; ma se allora gli Escudier avevano mostrato un profondo scetticismo, in quest'occasione essi appoggiarono con convinzione i progetti delineati, e lodarono apertamente Ber, tanto da sostenere che questi «a plus fait en deux mois pour assurer la prospérité du théâtre Italien, que d'autres, avec une plus grande liberté d'action, en plusieurs années».⁴²

Benché incoraggianti dal punto di vista artistico, tali progetti non poterono concretizzarsi, poiché con decreto del 27 settembre 1850 il Ministre de l'Intérieur revocò la carica di Ronconi. Ufficialmente fu la notoria precarietà nella quale si trovavano le finanze di quest'ultimo a determinare tale risoluzione;⁴³ tuttavia, a muovere l'azione del governo fu anche – se non soprattutto – la prospettiva di affidare la direzione dell'istituzione ad una persona che vantava esperienza e reputazione solide nell'industria teatrale, appoggi altolocati e risorse economiche teoricamente notevoli. Da tempo, infatti, il privilegio del Théâtre Italien era ambito da uno degli impresari teatrali più noti a livello europeo, il direttore dell'Her Majesty's Theatre di Londra Benjamin Lumley. Come si può rilevare dalle sue memorie, Lumley assegnava notevole importanza all'acquisizione del Théâtre Italien.⁴⁴ In effetti, l'attività di tale istituzione era storicamente intrecciata a quella dell'Her Majesty's Theatre: in particolare, dal momento che la Stagione di opera italiana di Parigi non si sovrapponeva con quella di Londra, ma, al contrario, una faceva seguito all'altra,

⁴¹ *Nouvelles*, in *RGMP*, XVII/39, 29 septembre 1850, pp. 326-237: 326.

⁴² M.[ARIE] ESCUDIER, *Théâtre Italien de Paris*, in *MUS*, II/39, 29 septembre 1850, p. 294.

⁴³ Si veda l'*Arrête* del Ministère de l'Intérieur del 27 settembre 1850, in F-Pan, F²¹ 1114, *dossier*: «Th. Italien. Directeurs. M^r Ronconi», *sous-dossier*: «Révocation. 1850-1852» («malgré ses louables efforts, le sieur Ronconi se trouve notoirement, et par des circonstances indépendantes de sa volonté, dans une situation financière qui ne permet pas d'espérer une exploitation du Théâtre Italien, qui soit en rapport avec la subvention accordée par l'État à ce théâtre»).

⁴⁴ Si veda BENJAMIN LUMLEY, *Reminiscences of the Opera*, London, Hurst and Blackett, 1864, pp. 290-292.

gli elementi principali delle *troupe* vocali dei due teatri erano spesso gli stessi. Almeno in via teorica, una direzione congiunta avrebbe permesso di rendere più fluido lo scambio dei personali artistici delle due istituzioni, di armonizzare i repertori e, di conseguenza, di incrementare il livello artistico e il tornaconto economico.

Nella primavera del 1849 Lumley avviò le prime azioni concrete per verificare se esistesse la possibilità di rilevare la carica di Ronconi:⁴⁵ trovato terreno fertile, agli inizi di giugno indirizzò al Ministre de l'Intérieur una formale richiesta di concessione del privilegio.⁴⁶ La sua candidatura divenne presto di dominio pubblico, e fu subito sostenuta con forza dagli Escudier, che sulle pagine della loro rivista definivano Lumley «le seul impresario en Europe qui soit en position de relever cette scène [il Théâtre Italien], si misérablement compromise par la négligence du pouvoir et l'impéritie de ses administrateurs».⁴⁷ Tuttavia, dopo consultazioni protrattesi lungo tutta l'estate, il Ministre de l'Intérieur decise di respingere il progetto e confermare Ronconi alla direzione del teatro, in modo da concedere a quest'ultimo la possibilità di colmare le perdite subite nei mesi precedenti.⁴⁸ Nonostante il rifiuto, Lumley continuò, nei mesi successivi, a preparare il terreno per il suo insediamento nell'istituzione parigina.

Anzitutto, fece conoscere le sue doti impresariali all'ambiente parigino. Nel febbraio del 1850 organizzò una serie di concerti nella Salle du Conservatoire, durante i quali si esibì una delle stelle assolute della sua scuderia, Henriette Sontag, soprano celeberrimo negli anni Venti, ritiratosi nel 1830 e ritornato sulle scene proprio grazie a Lumley, il quale nel 1849 l'aveva aggregato alla sua *troupe* londinese. Questi spettacoli ottennero un successo enorme; in particolare, a detta di diversi critici, attirarono soprattutto l'*élite* aristocratica che, dopo la rivoluzione del 1848, disertava sistematicamente il Théâtre Italien pur essendo di tale sala il pubblico tradizionalmente più fedele.⁴⁹ Una simile circostanza servì agli editori di Verdi per porre a confronto le capacità imprenditoriali di Ronconi con quelle di Lumley, a tutto vantaggio di quelle di quest'ultimo: a loro parere, la crisi del Théâtre Italien non si giustificava con il disgregamento del suo pubblico tradizionale, bensì con

⁴⁵ In particolare, Lumley si era consultato con Charles de Saint-Salvi, rappresentate dei proprietari della Salle Ventadour: si vedano varie lettere in F-Pan, AJ¹³ 1177, *dossier*: «I», *sous-dossier*: «Contribution Lumley».

⁴⁶ Lettera dell'8 giugno 1850 da Londra, in F-Pan, F²¹ 1114, *dossier*: «Th. Italien. Directeurs. M^r Lumley», *sous-dossier*: «Nomination. Cahier des Charges. 1849-1850».

⁴⁷ *Nouvelles*, in *MUS*, I/39, 30 septembre 1849, pp. 307-308: 307.

⁴⁸ Si veda la *Note relative au théâtre italien* redatta dal Directeur des Beaux-Arts (organo del Ministère de l'Intérieur), in F-Pan, F²¹ 1114, *dossier*: «Th. Italien. Directeurs. M^r Lumley», *sous-dossier*: «Nomination. Cahier des Charges. 1849-1850».

⁴⁹ Si vedano *Concerts de M. Lumley - Mme Sontag*, in *MUS*, II/8, 24 février 1850, pp. 54-55, e THÉOPHILE GAUTIER, *Feuilleton de La presse*, 4 mars 1850.

l'incapacità del direttore in carica di proporre una programmazione artistica interessante.⁵⁰

Grazie al successo di questa rassegna di concerti Lumley guadagnò un credito di credibilità che presto reimpiegò per la scalata al Théâtre Italien. Fra la primavera e l'estate del 1850 intrecciò una solida rete di relazioni con esponenti della diplomazia, della finanza e della politica locali, i quali appoggiarono la sua candidatura e operarono in modo da rendere insostenibile la già difficile posizione di Ronconi.⁵¹ Trovatosi la strada spianata, il 19 settembre Lumley indirizzò al Ministre de l'Intérieur una proposta ufficiale per l'assunzione della direzione del Théâtre Italien,⁵² e nel volgere di pochi giorni si vide assegnare, con durata triennale, il privilegio revocato a Ronconi.⁵³

Benché giudicata da più parti profondamente arbitraria dal punto di vista morale e giuridico, la decisione del governo di sostituire Lumley a Ronconi fu accolta con ampio favore dalla stampa locale: al nuovo direttore si riconoscevano infatti l'esperienza, le competenze e le risorse adatte a ridare al teatro lo smalto perduto.⁵⁴ A posizionarsi subito in prima linea nel sostenere tali argomenti furono gli Escudier: senza rinnegare l'appoggio che avevano riservato a Ber fino a poco tempo prima, essi identificarono in Lumley colui che avrebbe potuto finalmente rinnovare in profondità il Théâtre Italien⁵⁵ e creare, in particolare, le condizioni adatte per rendervi popolare la musica di Verdi. In una lettera di questo periodo indirizzata a Ricordi, Léon Escudier scriveva:

⁵⁰ «Pourquoi la société qu'on est convenu d'appeler la société du grand monde, se presse-t-elle aux concerts donnés par M^{me} Sontag au Conservatoire, tandis qu'elle brille par son absence aux représentations du Théâtre-Italien et un peu aussi à celles de l'Opéra ? Est-ce que l'art est mieux représenté à ces concerts qu'aux deux théâtres que nous venons de nommer ? Que d'autres répondent à cette question ; ce n'est pas notre affaire»: *Les concerts de Madame Sontag*, in *MUS*, II/10, 10 mars 1850, pp. 70-71 : 70.

⁵¹ Per una ricostruzione puntuale di tali manovre si veda SAJALOLI, pp. 296-300.

⁵² Lettera in F-Pan, F²¹ 1114, *dossier*: «Th. Italien. Directeurs. M^r Lumley», *sous-dossier*: «Nomination. Cahier des Charges. 1849-1850».

⁵³ Si veda l'*Arrête* del Ministère de l'Intérieur del 30 settembre 1850, in F-Pan, F²¹ 1114, *dossier*: «Th. Italien. Directeurs. M^r Lumley», *sous-dossier*: «Nomination. Cahier des Charges. 1849-1850». Salvo qualche piccola modifica, il *cahier des charges* assegnato a Lumley pochi giorni dopo la nomina era lo stesso di Ronconi (*Cahier des charges*, 11 ottobre 1850, in F-Pan, F²¹ 1114, *dossier*: «Th. Italien. Directeurs. M^r Lumley», *sous-dossier*: «Nomination. Cahier des Charges. 1849-1850»).

⁵⁴ Si veda in particolare l'articolo di P. S. [PAUL SCUDO?], *Théâtre Italien*, in *RGMP*, XVII/40, 6 octobre 1850, p. 331.

⁵⁵ «Tout presque est à changer au théâtre Italien. Si M. Lumley est pénétré de cette nécessité, il y a tout à espérer de son activité réfléchie et du bonheur audacieux qui semble s'être attaché à ses pas»: M.[ARIE] ESCUDIER, *Théâtre Italien*, in *MUS*, II/40, 6 octobre 1850, p. 302.

Jusqu'à ce jour on a fait ici une guerre impitoyable à Verdi, et on arrête le succès que pourraient avoir ses opéra [...]. J'espère qu'avec Mr Lumley qui est pour nous un ami, nous parviendrons à faire monter [una parola illeggibile] quelque ouvrage important de Verdi.⁵⁶

Una delle principali qualità che gli Escudier attribuivano al nuovo direttore, infatti, era la favorevole disposizione nei confronti delle opere dell'autore italiano; il che risultava evidente soprattutto se si guardava alla recente programmazione dell'Her Majesty's Theatre di Londra:

M. Lumley a fait représenter presque tous les opéras de ce maître ; et il a fait plus, il l'a appelé à Londres, et il lui a fait écrire spécialement pour son théâtre une partition, en lui donnant pour interprètes les meilleurs artistes de sa troupe.⁵⁷

In effetti, a quest'altezza cronologica Lumley era stato responsabile delle prime produzioni londinesi di *Ernani* (1845), *I lombardi alla prima Crociata* (1846), *Nabucodonosor* (1846), *I due Foscari* (1847) e *Attila* (1848), oltre che della commissione de *I masnadieri* (1847).⁵⁸ Grazie a tale attività, già negli anni precedenti la sua nomina al Théâtre Italien gli Escudier riconobbero in lui non solo il principale artefice dell'introduzione e del radicamento delle opere di Verdi oltremania, ma anche un direttore teatrale assai più coraggioso e lungimirante di quelli attivi nella scena italiana di Parigi, e che questi ultimi avrebbero avuto il dovere di prendere a modello.⁵⁹

Verdi stesso dovette sperare che, con l'insediamento di Lumley, le sue opere avrebbero trovato una sede adeguata nella programmazione del Théâtre Italien. Anche grazie alla fruttuosa collaborazione che portò alla creazione de *I masnadieri*, fra il compositore e l'impresario esisteva un rapporto di reciproca stima, attestato

⁵⁶ Lettera del 5 novembre 1850, da Parigi, in I-Mr. La trascrizione si basa sulla riproduzione in formato digitale disponibile sul portale <www.internetculturale.it>.

⁵⁷ M.[ARIE] ESCUDIER, *Une lettre programme à propos du Théâtre Italien*, in *MUS*, II/42, 20 ottobre 1850, pp. 317-318: 317.

⁵⁸ Per un elenco delle "prime" londinesi delle opere di Verdi si veda MARTIN CHUSID, *Casts for the Verdi Premieres in London (1845-1977)*, in «Verdi newsletter», 5, 6, 11, 1978, 1978, 1983, pp. 13-17, 15-19, 31.

⁵⁹ Già nel marzo 1845, all'indomani del debutto londinese di *Ernani*, sulle pagine della «France musicale» veniva proposto un confronto fra le politiche artistiche di Lumley e quelle di Vatel: «Un pareil début prouve que l'habile impresario [sic] M. Lumley se préoccupe plus qu'on ne le fait en France des plaisirs du public, et que l'habileté chez lui s'aïlle à un grand courage. Celui-là, au moins, n'a pas peur des nouveautés comme M. Vatel ; le public de Londres aime aussi et comprend à merveille les vieux chefs-d'œuvre, mais ce n'est pas une raison pour craindre de l'initier aux productions de la scène moderne. Entretenir les esprits dans le culte des anciens dieux sans exclure les nouvelles croyances, telle est la voie dans laquelle devraient marcher les hommes qui tiennent dans leurs mains les destinées de l'art : c'est ce que M. Lumley paraît avoir compris, et, sous ce rapport, il mérite les éloges de la presse»: E.[SCUDIER], *Ouverture du Théâtre-Italien à Londres*, in *FM*, VIII/11, 16 mars 1845, pp. 85-86: 85.

sia dal tono del loro epistolario, sia da progetti comuni che essi accarezzarono.⁶⁰ In questo senso, non sembra senza significato il fatto che nel febbraio del 1850, allorché la posizione di Ronconi al Théâtre Italien iniziava a diventare critica, Verdi domandò espressamente agli Escudier se Lumley mirasse alla direzione dell'istituzione parigina.⁶¹

Che la scelta del repertorio da proporre al pubblico del Théâtre Italien (nonché la posizione che la musica di Verdi avrebbe potuto occupare nella programmazione) fosse una questione tanto importante quanto delicata era ben presente a Lumley stesso. Una testimonianza apparentemente marginale ma in realtà emblematica di ciò deriva da un gruppo di carte d'archivio inerenti la redazione dell'annuncio a stampa del programma della Stagione 1850-51.⁶²

La funzione di tale documento, distribuito ogni anno al pubblico prima dell'inizio della Stagione, era principalmente commerciale: esso serviva infatti a stimolare il rinnovo o la nuova sottoscrizione di abbonamenti. Pertanto, le informazioni dispensate dovevano essere modellate il più possibile sugli ipotetici umori, gusti e aspettative del pubblico potenziale. Le bozze preparatorie e la versione definitiva di tale annuncio permettono di misurare il grado di attenzione impiegato per descrivere la composizione dei cartelloni. In quella che fu presumibilmente la prima stesura del testo si legge: «Les ouvrages nouveaux dont le succès aura du retentissement en Italie, alterneront avec les chefs-d'œuvre de l'ancien répertoire qui ne sauraient vieillir». Nella versione successiva sono cassati il riferimento alla provenienza geografica delle opere nuove e la caratteristica discriminante per la selezione dei titoli di repertorio: «Les ouvrages nouveaux dont le succès aura du retentissement, alterneront avec les chefs-d'œuvre de l'ancien répertoire». Una stesura seriore, oltre a conservare quest'ultima frase, aggiunge nel testo: «Toutes les dispositions sont prises pour rendre à l'Opéra Italien son ancien éclat, y appeler les compositeurs éminents qui se sont fait une récente réputation en Italie». Infine, nella versione definitiva a stampa, l'argomento viene risolto in questi termini: «Les chefs-d'œuvre de l'Art contemporain se partageront la scène avec ceux de l'ancienne École italienne, source inépuisable de mélodie».

⁶⁰ Le trascrizioni di alcune lettere del carteggio intercorso fra Verdi e Lumley si possono leggere in *Copialettere*; due di esse, risalenti rispettivamente al 2 e al 7 agosto 1847, attestano negoziazioni per un contratto che, per un triennio, avrebbe legato Verdi all'Her Majesty's Theatre in qualità di direttore musicale e compositore (pp. 42-44).

⁶¹ «Il Teatro Italiano parmi vada ben male. Ebbene Lumley non aspira a questa Direzione? Se ne sapete qualche cosa ditemene»: lettera da Busseto, 19 febbraio 1850, di prossima pubblicazione in CVE.

⁶² Tutti i documenti citati di seguito sono conservati in F-Pan, AJ¹³ 1163, *dossier*: «I», *sous-dossier*: «Subvention».

A prescindere dalle ragioni di forma e di stile che senza dubbio guidarono il lavoro di redazione del testo, le diverse fasi di riscrittura mostrano una sostanziale ristrutturazione dei contenuti. In primo luogo, a proposito dell'introduzione in repertorio di opere nuove, la versione definitiva risulta assai più prudente rispetto alle precedenti, e in particolare sembra voler rassicurare il lettore sul valore dei titoli in programma: se le prime stesure veicolano il messaggio secondo il quale il Théâtre Italien avrebbe accolto in misura ampia opere nuove che il pubblico italiano acclamava, quella definitiva limita il potenziale repertorio ai soli capolavori, riconosciuti come tali non solo nella penisola ma, implicitamente, a livello universale. In secondo luogo, rispetto alle versioni intermedie del testo, la stesura finale pone in miglior luce la sezione di repertorio che doveva comporsi di opere del passato, delle quali si rimarcava il valore assoluto e le si associava a una parola chiave dell'idea estetica che informava la ricezione francese dell'opera italiana, ovvero "melodia".⁶³ Per sintetizzare, la genesi del testo in oggetto attesta la volontà da parte della direzione del teatro di promuovere, con tutta la prudenza del caso, un programma che avrebbe saputo soddisfare sia le attese della parte di pubblico che auspicava il rinnovamento del repertorio, sia quelle di coloro che domandavano principalmente la riproposizione di capolavori del passato.

Se si osserva il prospetto della Stagione 1850-51 del Théâtre Italien, tale equilibrio risulta raggiunto solo parzialmente.⁶⁴ Per quel che riguarda la scelta delle opere di repertorio, Lumley si discostò in modo piuttosto netto dal recente passato: i titoli di Rossini, quantitativamente dominanti nel periodo della direzione di Ronconi, occuparono uno spazio minimo nel cartellone della Stagione 1850-51, a tutto vantaggio delle composizioni di Bellini e, soprattutto, di Donizetti. Di quest'ultimo venne inoltre rappresentata per la prima volta a Parigi con grande successo la versione italiana de *La fille du régiment*. Oltre a questa, furono proposte altre due novità: la prima esecuzione assoluta de *Le tre nozze* di Alary – opera che, come si è visto, era stata annunciata anche nel naufragato programma stagionale di Ber e Ronconi⁶⁵ –, e la "prima" locale de *La tempesta* di Halévy, titolo composto su commissione di Lumley che aveva esordito pochi mesi prima all'Her Majesty's Theatre. Nel complesso, furono dunque tre i titoli nuovi proposti dal direttore inglese durante il suo primo anno al Théâtre Italien: un numero elevato se si considera che a partire dalla Stagione 1847-48 non erano più state prodotte novità (ad eccezione di un pasticcio rossiniano: *Andremo a Parigi*) e che il numero di nuove produzioni stagionali previste dal *cahier des charges* accettato da Lumley era limitato a due.⁶⁶

⁶³ Su tale questione si veda *infra*, il § 2.2 della Seconda parte.

⁶⁴ Si veda il repertorio in Appendice 1.

⁶⁵ Si veda *supra*, la nota 41.

⁶⁶ Il *cahier des charges* di Lumley si trova in F-Pan, F²¹ 1114, *dossier*: «Th. Italien. Directeurs. M^r Lumley», *sous-dossier*: «Nomination. Cahier des Charges. 1849-1850»

Ancora una volta, però, non fu prodotta nessuna opera sconosciuta al pubblico parigino dell'autore che incarnava più di ogni altro l'opera italiana coeva: Verdi. Ciononostante, gli Escudier non criticarono il direttore, ma anzi sostennero il suo operato nel corso di tutta la Stagione. Un simile atteggiamento trova ragione in una linea strategica proveniente da Verdi stesso che era maturata e aveva trovato applicazione già nel recente passato: il compositore, cioè, preferiva che il Théâtre Italien rinunciasse a montare le sue opere se non poteva assicurare esecuzioni adeguate. Tale principio fu ribadito da Verdi in una lettera indirizzata a Marie Escudier poco dopo l'inizio della Stagione del Théâtre Italien, lettera che attesta peraltro l'intenzione di Lumley di montare almeno un'opera nuova per Parigi del compositore di Busseto, ovvero *Luisa Miller*:

Sento le meraviglie del vostro Teatro Italiano [...]. Le mie opere sono di ragione pubblica e Lumley ne può fare tutto quello che vuole, però, poiché voi me ne parlate, credo potervi rispondere che per ora sarebbe meglio lasciar dormire *Ernani*, e *Luisa Miller*. Vi ripeto che vi dico questo *en passant* senza nissuna importanza perché una volta scritte io lascio camminare le mie opere come Dio e gli Impresarij vogliono.⁶⁷

Gli Escudier non solo sposarono la posizione di Verdi, ma da lì a poco la sostennero anche in sede pubblica. Nel gennaio del 1851, a due mesi dall'inizio della Stagione del Théâtre Italien, sulla «France musicale» apparve infatti un articolo nel quale si affermava:

nous n'avons aucun désir de voir *en ce moment* les œuvres de Verdi exécutées à Paris, l'heure viendra où le public les demandera et les applaudira comme elles sont applaudies partout. Verdi a trente-deux ans, pas un cheveu blanc, il peut attendre, l'avenir est à lui.⁶⁸

L'atteggiamento di Verdi e degli Escudier non era dovuto a scarsa fiducia nelle capacità organizzative di Lumley, ma, ancora una volta, ad una compagnia di canto che, così com'era strutturata in quel periodo, risultava nel complesso inadatta alle opere del compositore. Dal momento che la sua nomina fu formalizzata a ridosso del periodo dell'anno in cui, per tradizione, avveniva l'inaugurazione della Stagione del Théâtre Italien, l'impresario inglese dovette inevitabilmente operare con notevole ritardo alla formazione della *troupe* vocale. In particolare, si trovò in imbarazzo nell'individuare un tenore capace di ben interpretare le opere di Verdi: egli dovette coinvolgere nelle sue ricerche Léon Escudier, il quale, a sua volta, si consultò a tal proposito con Ricordi, scrivendogli:

⁶⁷ Lettera da Busseto, 29 novembre 1850, edita in *Carteggi*, II, p. 356.

⁶⁸ L.[ÉON] ESCUDIER, M. Ad. Adam et M. G. Verdi, in *FM*, xv/2, 12 janvier 1851, pp. 11-12: 11. Il corsivo è mio.

On ne peut donc plus avoir de ténor en Italie. Si vous en découvrez un hors ligne, ayez la bonté de nous écrire aussitôt. Surtout, qu'il chante le Verdi ; car c'est la nôtre unique préoccupation. Il faut que Verdi réussisse à Paris, et rien ne nous coutera pour cela.⁶⁹

Come mostra il prosieguito della lettera, è del tutto probabile che Escudier contattò il compositore stesso per domandargli opinioni su tenori che avrebbero potuto fare al caso di Lumley:

J'ai écrit trois lettres à Verdi dans trois villes différentes. Il nous a répondu de Bologne, en nous annonçant qu'il s'occupait entièrement du nouvel opéra. Il s'agissait de faire engager Guasco à Paris, et Guasco a répondu qu'il renonçait à la carrière théâtrale. Je crois que Lumley a engagé Fraschini pour un ou deux mois. Du reste, si vous avez à nous recommander des artistes de talent vous nous rendrez service.⁷⁰

Lumley aveva dunque considerato la possibilità di scritturare due dei maggiori tenori verdiani dell'epoca. Carlo Guasco, che vantava esibizioni su alcuni dei teatri più importanti d'Europa, era stato il cantante per il quale Verdi aveva composto le parti di primo tenore di *I lombardi alla prima Crociata*, *Ernani* e *Attila*; Gaetano Fraschini era allora al culmine di una carriera che lo aveva imposto come uno dei principali tenori "di forza" italiani, aveva preso parte alle prime rappresentazioni assolute di *Alzira*, *Il corsaro* e *La battaglia di Legnano*, e proprio in quel periodo era a Trieste assieme a Verdi per preparare l'esordio di *Stiffelio*, opera della quale avrebbe creato il ruolo eponimo. Nessuno dei due, tuttavia, sarebbe entrato nella *troupe* di Lumley: Guasco, come si vedrà, sarebbe stato scritturato solo l'anno seguente, mentre l'ingaggio di Fraschini, dato addirittura per certo dagli Escudier,⁷¹ venne smentito da Verdi stesso in una lettera a questi ultimi.⁷²

A conti fatti, la compagnia con la quale Lumley inaugurò la Stagione 1850-51 del Théâtre Italien era in gran parte formata da cantanti usi al vecchio repertorio del teatro: tale, soprattutto, era il caso delle due stelle della compagnia, il soprano Henriette Sontag e il basso Lablache, rispettivamente primo soprano e primo basso. Il solo elemento che poteva fregiarsi di un distintivo verdiano era il baritono Filippo Colini, che aveva partecipato alle prime rappresentazioni assolute *Giovanna d'Arco*, *La battaglia di Legnano* e *Stiffelio*.

⁶⁹ Lettera del 5 novembre 1850, da Parigi, conservata in I-Mr. La trascrizione si basa sulla riproduzione in formato digitale disponibile sul portale <www.internetculturale.it>.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ «Pour ténor, M. Lumley aura [...] le plus grand de tous, Fraschini, engagé pour une partie de la saison», in M.[ARIE] ESCUDIER, *Théâtre Italien*, in *MUS*, II/44, 3 novembre 1850, pp. 334-335: 335.

⁷² «Sento le meraviglie del vostro Teatro Italiano, però credo abbiate fatto sbaglio nell'annunciarvi scritturato Fraschini»: lettera del 29 novembre 1850, da Busseto, edita in *Carteggi*, II, p. 356.

La situazione cambiò però sul finire della Stagione: nell'ultimo mese di spettacoli la composizione della *troupe* venne infatti riequilibrata con l'ingaggio di due cantanti che si erano segnalati come eccellenti interpreti delle opere di Verdi: il tenore inglese Sims Reeves e il soprano tedesco Sophie Cruvelli. La fama di interprete verdiano di Reeves era recente, e interamente costruita su *Ernani*, titolo che egli aveva interpretato con eclatante successo all'Her Majesty's Theatre di Lumley nella primavera del 1850. La Cruvelli frequentava invece da diversi anni le opere di Verdi, e proprio grazie ad esse aveva guadagnato fama internazionale; come Reeves, anche lei aveva in *Ernani* uno dei suoi cavalli di battaglia, e per la sua interpretazione di tale titolo era stata acclamata all'Her Majesty's Theatre nel 1848.⁷³

Non è dato sapere se questi cantanti furono ingaggiati col preciso intento di produrre la musica di Verdi, o se, all'inverso, una volta perfezionate le assunzioni maturò l'idea di approcciare un'opera di quel compositore. In ogni caso, la Cruvelli e Reeves furono affiancati a Colini per interpretare proprio *Ernani*. Quest'opera non era più apparsa sui cartelloni del Théâtre Italien dopo le sei fallimentari rappresentazioni avvenute nel 1846 nella versione intitolata *Il proscritto*. Tuttavia, al contrario della maggior parte delle opere che negli anni avevano colto decisi fiaschi su quelle scene, essa non aveva subito un definitivo accantonamento, ma ricompariva di tanto in tanto nei discorsi inerenti l'istituzione: Ronconi, come si è visto, ne aveva annunciato la ripresa nel programma della Stagione 1849-50, salvo poi rinunciare al progetto;⁷⁴ gli Escudier non mancavano di pubblicare sulla loro rivista resoconti dei costanti successi che l'opera mieteva all'estero, e identificavano nella pessima esecuzione la causa essenziale del fallimento parigino.⁷⁵

In quest'occasione si poté evitare di ricorrere al tanto esecrato libretto *Il proscritto* approntato sei anni prima. Lumley, infatti, raggiunse un accordo con Hugo e fu così in grado di allestire *Ernani* con il testo poetico originale di Piave.⁷⁶ La pre-

⁷³ Per le biografie dei due cantanti si vedano, rispettivamente, HAROLD ROSENTHAL - GEORGE BIDDLECOMBE, s.v. "Reeves, Sims (John)", in *NGrove*, e BIANCA MARIA ANTOLINI, s. v. "Cruvelli, Sofia", in *DBI*. Per l'interpretazione di *Ernani* offerta da Reeves all'Her Majesty's Theatre si veda *Her Majesty's Theatre*, in «The Musical World», XXV/12, 23 march 1850, pp. 173-175.

⁷⁴ Si veda *supra*, il § 3.1.

⁷⁵ «À Paris, nous ne connaissons que deux ou trois ouvrages de Verdi, et celui qui est le plus universellement admiré, *Ernani*, a été si ridiculement exécuté, que l'on est en droit de se demander s'il n'aurait pas mieux valu qu'il restât complètement inconnu chez nous» (ESCUDIER, *Une lettre programme à propos du Théâtre Italien* cit., p. 317).

⁷⁶ Un breve resoconto delle trattative che intercorsero fra Lumley e Hugo per l'autorizzazione a rappresentare *Ernani* con il suo libretto originale si può leggere in LUMLEY, *Reminiscences of the Opera* cit., pp. 292-293.

parazione dello spettacolo fu assai veloce: a detta della stampa, le prove si sarebbero svolte in non più di tre giorni.⁷⁷ Allo spettacolo d'esordio, tenutosi l'8 aprile, seguirono nelle due settimane successive quattro repliche, l'ultima delle quali segnò la chiusura della Stagione.

Contro ogni previsione, l'allestimento ottenne un plauso pressoché unanime da parte della critica, e il pubblico accorse in teatro per tutte le rappresentazioni, assicurando incassi al botteghino fra i più alti della Stagione.⁷⁸ A detta di un critico rinomato come Pier-Angelo Fiorentino, un simile esito era del tutto inatteso: il precedente insuccesso de *Il proscritto* avrebbe infatti alimentato profonda sfiducia nei confronti del titolo verdiano, sia fra il pubblico, sia fra la critica stessa.⁷⁹ Il principale merito di un simile sovvertimento delle attese comuni fu assegnato alla qualità dell'interpretazione. A tal proposito, risultano alquanto significative le riflessioni espresse da uno dei principali responsabili dell'esecuzione, il direttore d'orchestra del Théâtre Italien Georges Bousquet, che in una recensione pubblicata su «L'illustration» affermava:

en musique comme en peinture, pour bien apprécier une œuvre, il faut que celle-ci soit convenablement placée dans son jour. Le jour convenable pour une œuvre de la scène lyrique c'est, avant tout, une parfaite exécution ; et bien que la nouvelle exécution d'*Ernani* n'ait pas été, dans son ensemble, aussi parfaite qu'elle aurait pu l'être si l'on avait eu le temps de soigner davantage les répétitions, cependant il a suffi d'une Elvira telle que mademoiselle Cruvelli pour mettre en relief de nombreux passages de cette partition, qui avaient d'abord passé à peu près inaperçus.⁸⁰

A ben vedere, Bousquet si allineava così a quel che sostenevano da ormai diversi anni Verdi e i suoi più stretti collaboratori: il fatto, cioè, che le opere del compositore avrebbero potuto essere comprese e apprezzate dal pubblico del Théâtre Italien soltanto nel momento in cui fossero state affidate a interpreti adatti, formati ai principi estetici che regolavano tale repertorio. E tanto più significativo appare il fatto che ad esprimere tale opinione fosse quello stesso Bousquet che, pochi mesi prima, in occasione della ripresa de *I due Foscari* al Théâtre Italien, aveva espresso forti riserve

⁷⁷ Si veda LÉON ESCUDIER, *Ernani de G. Verdi. M^{lle} Cruvelli*, in FM, xv/15, 13 avril 1851, pp. 115-116.

⁷⁸ A conferma di un curiosità crescente nei confronti di *Ernani* vale la pena notare che gli incassi aumentarono in maniera esponenziale nel corso delle rappresentazioni: nella serata di esordio l'opera incassò 3.752 franchi, una cifra nettamente inferiore rispetto alla media stagionale, attestata a 5.359 franchi; in corrispondenza delle ultime due repliche gli incassi si elevarono a 7.335 e 7.184 franchi. Questi dati sono desunti dalla documentazione conservata in F²¹ 1117, *dossier*: «État des recettes». Per uno sguardo complessivo sui dati stagionali si veda *supra*, il § 1.4.

⁷⁹ P.[IER]-A.[NGELO] FIORENTINO, *Feuilleton du Constitutionnel*, in «Le constitutionnel», 12 avril 1851.

⁸⁰ GEORGES BOUSQUET, *Chronique musicale*, in «L'illustration», xvii/425, 19 avril 1851, p. 243.

sulla musica di Verdi e sulla possibilità che essa avesse successo a Parigi.⁸¹ Del resto, egli non fu il solo critico più o meno avverso alle opere e allo stile del compositore italiano che, dopo questa produzione di *Ernani*, riconobbe il rapporto di causalità fra la buona esecuzione dell'opera e il successo di pubblico.⁸²

Ovviamente, se nemmeno la critica tradizionalmente avversa a Verdi poté esimersi dal constatare il successo di *Ernani*, quella che da tempo sosteneva il valore della musica del compositore italiano sfoderò toni entusiastici;⁸³ ma più che render conto del tenore di tali elogi, è interessante osservare come ad un simile esito fu subito attribuito un valore che, invece di esaurirsi nella dimensione dell'evento, assumeva prospettive di più lunga durata:

Le succès si éclatant de M^{lle} Cruvelli et de l'ouvrage qu'elle a fait triompher, de concert avec Colini et Sims-Reeves, marque une phase nouvelle, et peut-être une révolution dans le goût des habituées et des amateurs de ce théâtre illustre mais tant soit peu rétrograde. On dirait que les charmantes cantilènes, les mélodies flûtées, les vocalises sans fin et les roulades à perte de vue que le public n'a cessé d'entendre depuis cinq mois l'ont un peu affadi et blasé ; il demande, ne fût-ce que pour lui relever l'appétit, une nourriture plus épicée et plus substantielle.⁸⁴

Per parafrasare i concetti espressi in questo brano, il successo di *Ernani* poteva verosimilmente fungere da apripista all'introduzione di sostanziali innovazioni in seno al Théâtre Italien. In primo luogo, un simile esito avrebbe contribuito a far evolvere – o, per riprendere le parole del critico, addirittura a «rivoluzionare» – il gusto del pubblico che frequentava l'istituzione: in buona sostanza, la musica di Verdi aveva la possibilità di sostituire, o almeno di affiancare, nei favori dell'uditorio le opere del repertorio tradizionale. Di conseguenza, la programmazione del Théâtre Italien avrebbe presto necessitato di una sostanziale ristrutturazione, così da soddisfare le nuove aspettative del pubblico. Quest'ultimo argomento fu subito cavalcato anche dagli Escudier:

⁸¹ Si veda *supra*, il § 3.1.

⁸² Così si esprimeva Étienne-Jean Delécluze, da sempre convinto oppositore della musica di Verdi: «Malgré les beautés de détails qui sont semées dans l'opéra d'*Ernani*, sa contexture, les rythmes trop saccadés, des unissons si souvent reproduits, et les éclats d'orchestre qui éteignent trop fréquemment la voix des chanteurs, sont cause du peu faveur dont jouit cet opéra à Paris ; et il ne faut rien moins que le talent de Sims Reeves, de Colini et de M^{lle} Cruvelli pour faire trouver grâce à cet opéra devant un public qui se plaît particulièrement à entendre la musique vive, variée et pleine d'éclat de Cimarosa, de Mozart et de Rossini» (E.^{[TIE]NNE} J.^{[EA]N} DELÉCLUZE, *Feuilleton du Journal des débats*, in *JDD*, 19 avril 1851).

⁸³ Lodi sperticate, ovviamente, si possono leggere in ESCUDIER, *Ernani de G. Verdi*. M^{lle} Cruvelli cit.

⁸⁴ P.^[IER]-A.^[NGELO] FIORENTINO, *Feuilleton du Constitutionnel*, in «Le constitutionnel», 12 avril 1851.

devant le succès que vient d'obtenir *Ernani*, les passions doivent se taire. Le public a jugé... Nous aurons l'hiver prochain trois cantatrices nouvelles qui nous feront admirer les beautés de la musique moderne : la Barbieri-Nini, la Laymo, la Cruvelli. Nous verrons alors si, comme on l'a écrit dans toute l'Italie, *Macbeth*, *Attila*, *Luisa Miller* sont des opéras supérieurs encore à *Nabuco*, à *Ernani* et aux *Lombardi*.⁸⁵

Secondo gli auspici degli Escudier, addirittura tre titoli nuovi di Verdi potevano essere prodotti sulle scene del Théâtre Italien nel corso della successiva Stagione d'opera. Si noterà come ancora una volta gli editori ribadissero l'indissolubile vincolo fra la prospettiva di una virata della programmazione del teatro verso la musica di Verdi e il rinnovamento della *troupe*, con l'ingaggio di cantanti specializzati in tale repertorio. E di tale necessità doveva essere consapevole Lumley. Lo attesta anzitutto il suo operato, ma anche un aneddoto riportato da un critico parigino all'indomani della chiusura del Théâtre Italien, secondo il quale, a chi gli chiedeva il motivo per cui si erano aspettati gli ultimi giorni della Stagione per produrre un'opera di Verdi, il direttore rispondeva: «C'est [...] que je tiens à mes richesses ; je ne veux pas les prodiguer ; je vous donnerai du Verdi à la fin de la saison avec des artistes capables de le bien interpréter, et cela afin de vous le faire regretter».⁸⁶

3. Ambizioni e fallimenti

A distanza di pochi mesi, le prospettive delineatesi nella primavera del 1851 sembrarono potersi concretizzare. In vista della Stagione 1851-52 Lumley procedette a un complessivo rinnovamento degli organici del teatro. In questo studio tesi questioni inerenti la messinscena, l'orchestra e il coro del Théâtre Italien sono lasciate in secondo piano; vale però la pena notare che, proprio in questi ambiti, Lumley mise in campo significative innovazioni. Alla vigilia della sua seconda Stagione ai vertici dell'istituzione parigina, l'impresario inglese procedette alla sostituzione di due figure centrali: il direttore d'orchestra e il regista di scena («régisseur de la scène»). Nel primo ruolo, al posto di Georges Bousquet, fu chiamato il rinomato compositore, pianista e direttore tedesco Ferdinand Hiller. Al suo insediamento, questi impose sostanziali ristrutturazioni all'orchestra e al coro.⁸⁷ Nel secondo ruolo

⁸⁵ ESCUDIER, *Ernani de G. Verdi. M^{lle} Cruvelli* cit., p. 116.

⁸⁶ PONS ATQUE FLUENS, *Corrèpondance particulière*, in «Le diapason», II/10, 17 avril 1851, pp. 40-41: 41.

⁸⁷ Come illustra in modo piuttosto dettagliato un *feuilleton* di Delécluze, Hiller impose soprattutto significative modifiche alla disposizione dell'orchestra (E.^{[ITIÉ]NNE} J.^{[EA]N} DELÉCLUZE, *Théâtre-Italien*, in *JDD*, 25 octobre 1851). Più in generale, sulla nomina e sull'attività di Hiller al Théâtre Italien si veda MATTHIEU CAILLIEZ, *Ferdinand Hiller und das Théâtre-Italien in Paris 1851-1852*, in *Fer-*

il faentino Giuliano Placci⁸⁸ fu rimpiazzato dall'inglese Augustus Glossop Harris, prima d'allora direttore di scena del Covent Garden di Londra, e di recente distintosi per aver preparato, proprio per tale palcoscenico, magnificenti messinscène di *grand opéras* francesi.⁸⁹

L'azione di rinnovamento di Lumley si concentrò quindi sulla *troupe* vocale. Henriette Sontag, la cantante che durante la precedente Stagione aveva a lungo monopolizzato i favori del pubblico parigino, non fu riconfermata. Il dato anagrafico non deponeva certo a favore della cantante, ormai nella fase calante della carriera, tanto che da lì ad un anno avrebbe smesso di esibirsi nei teatri europei per intraprendere *tournées* americane, tradizionale fonte di guadagno per le stelle prossime al ritiro. Ma è del tutto verosimile che la mancata riconferma rispondesse soprattutto a ragioni artistiche. Il posto di primo soprano rimasto vacante, infatti, non fu

dinand Hiller: Komponist, Interpret, Musikvermittler, Internationales musikwissenschaftliches Symposium, Frankfurt a. M. - Köln, 26-29 Oktober 2011, hrsg. von Peter Ackermann u.a., Kassel, Merseburger, 2014, pp. 379-400

⁸⁸ Su Placci – ex cantante e, dopo l'esperienza parigina, direttore di scena a Torino – si veda un breve cenno biografico in s.v. "G. B. Carraro", in FRANCESCO REGLI, *Dizionario biografico*, Torino, Dalmazzo, 1860, pp. 112-113. Un documento che lo riguarda, proveniente dagli archivi del Théâtre Italien, permette di arricchire una questione recentemente affrontata da FRIGAU MANNING. La studiosa ha notato che al Théâtre Italien la responsabilità della *mise en scène* non fosse affidata ad una sola persona (il *metteur en scène*), ma risultasse invece suddivisa fra diversi ruoli (pp. 212-213). Uno di questi era il *régisseur* (o *directeur*) *de la scène*. Sulla base di documenti risalenti agli anni Venti dell'Ottocento, Frigau Manning afferma che il *régisseur* era investito soprattutto di mansioni inerenti la gestione logistica del teatro e dei suoi salariati, mentre le sue funzioni artistiche erano pressoché nulle: «loin d'être l'ancêtre du metteur en scène ou son précurseur, sa fonction s'avère largement disciplinaire» (p. 208). A distanza di circa venticinque anni, il quadro appare nettamente mutato. Una nota manoscritta certamente compilata durante la direzione di Lumley illustra quali fossero le mansioni ricoperte da Placci al Théâtre Italien: «M^r Placi régisseur de la scène, est chargé de la mise en scène de tous les opéras; de faire passer tous les accessoires; de veiller aux changements de décors; de lever et baisser la toile; de veiller aussi à ce que tous les artistes soient prêts à l'heure indiquée, et pour toutes leurs entrées et sorties. Il est enfin chargé de régler complètement le spectacle de manière à ce que tout se passe le plus régulièrement possible» (*Mémoire pour M^r Sain Servit* [ma Saint Salvi], in AJ¹³ 1162, II, *dossier*: «Employés», *sous-dossier*: «Renseignements concernant le Personnel»). Insomma, pur conservando alcuni compiti logistici, a metà Ottocento il *régisseur* del Théâtre Italien risulta incaricato soprattutto di mansioni artistiche, il che testimonia una progressiva evoluzione del ruolo.

⁸⁹ Nato a Portici nel 1826, dall'impresario Joseph Glossop (attivo anche alla Scala di Milano e al San Carlo di Napoli) e dal soprano Elizabet Glossop (*alias* Madame Feron), Augustus Glossop Harris agì come attore di teatro di prosa a Londra, per poi dedicarsi alla carriera di *régisseur*. Fra le diverse messinscène da lui curate al Covent Garden, si contano, fra il 1849 e il 1850, quelle de *La muette de Portici*, de *Le prophète* e de *La juive*. Per un suo breve profilo biografico, si veda JOSEPH KNIGHT (rev. NILANJANA BANERJI), s. v. "Harris, Augustus Frederick Glossop", in *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

occupato da un'interprete specializzata, come la Sontag, nel repertorio più tradizionale del Théâtre Italien (in particolare rossiniano), bensì da Marianna Barbieri-Nini, una cantante che aveva costruito la propria celebrità italiana e internazionale sulle opere tarde di Donizetti e, soprattutto, su quelle di Verdi: quest'ultimo autore aveva creato per lei i ruoli di protagonista femminile de *I due Foscari*, *Macbeth* e *Il corsaro*. Con l'ingaggio della Barbieri-Nini e la conferma della Cruvelli, Lumley si dotò quindi di una coppia di primedonne spiccatamente verdiane, e se le trattative non fossero naufragate quando già sembravano concluse, il direttore inglese avrebbe ingaggiato anche un terzo soprano che delle opere del compositore di Busseto era una delle interpreti più rinomate: Erminia Frezzolini, prima esecutrice de *I lombardi alla prima Crociata* e di *Giovanna d'Arco*.⁹⁰ Che tali circostanze non fossero casuali, ma rispondessero invece a una precisa scelta di politica artistica, trova conferma in altri ingaggi perfezionati allora da Lumley. Come primo tenore della compagnia fu scritturato Carlo Guasco: a distanza di un anno dal primo abboccamento,⁹¹ il celebre cantante fu convinto da Lumley a riprendere la via del palcoscenico dopo un ritiro prolungato, al fine di mostrarsi al pubblico di Parigi, città nella quale fino ad allora non si era mai esibito. Nell'accettare il contratto offertogli dal direttore inglese, Guasco impose *Ernani* come sua opera di debutto, e dell'elenco di undici ulteriori titoli che si dichiarava disposto a interpretare nel corso della Stagione, quattro erano di Verdi.⁹² A Guasco Lumley affiancò Lodovico Graziani, giovane tenore che si era recentemente distinto su vari palcoscenici italiani per le sue interpretazioni di titoli verdiani (*I masnadieri*, *Attila*, *I lombardi alla prima Crociata*), e che circa un anno più tardi avrebbe creato il ruolo di Alfredo ne *La traviata*. Anche i baritoni furono scelti con criteri analoghi. In sostituzione di Colini, rientrato in Italia, furono aggregati alla *troupe* Raffaele Ferlotti e Giovanni Battista Belletti: il primo era un cantante di lungo corso che era stato il primo interprete di *Un giorno di regno* e tra le sue opere di repertorio vantava *Nabucodonosor*, *Ernani*, *Luisa Miller*

⁹⁰ L'ingaggio della Frezzolini era stato annunciato più volte dalla stampa (si veda *Nouvelles*, in *FM*, xv/49, 7 décembre 1851, p. 388, e *Nouvelles*, in *RGMP*, xviii/51, 21 décembre 1851, pp. 414-415: 414), e anche Marie Escudier, in una lettera a Ricordi, lo dava per certo: «La Frezzolini est engagée ; si elle est bien accueillie de notre public, M. Lumley lui confiera le rôle principal dans l'opéra nouveau de Donizetti. Elle doit débiter très prochainement dans *Beatrice di Tenda*» (Parigi, 15 décembre 1851, in I-Mr. La trascrizione si basa sulla riproduzione consultabile sul portale <www.internetculturale.it>). L'opera "nuova" di Donizetti nella quale la Frezzolini, secondo Escudier, avrebbe dovuto debuttare era la traduzione italiana di *Elisabeth*, rifacimento francese di *Otto mesi in due ore*.

⁹¹ Vedi *supra*, il § 3.2.

⁹² Lettera a Lumley (Solaro, 29 ottobre 1851), in F-Pan, AJ¹³ 1177, dossier: «I», sous-dossier: «Application à chacun des artistes, séparément, des règles et faits généraux qui dominent la contestation soumise au Tribunal». Le opere elencate da Guasco erano, nell'ordine, *I lombardi alla prima Crociata*, *Maria di Rohan*, *Attila*, *Il giuramento*, *Il templario*, *Luisa Miller*, *I due Foscari*, *Anna Bolena*, *Norma*, *Beatrice di Tenda* e *Otello*.

e *Stiffelio* (le ultime due di recente interpretate, con buon successo, rispettivamente a Roma e Modena); il secondo era dal 1848 uno degli elementi fissi della compagnia dell'Her Majesty's Theatre di Lumley, e su quel palcoscenico si era misurato con diversi titoli di Verdi (*Ernani*, *Attila*, *Nabucodonosor*).

Per la prima volta da quando la musica di Verdi aveva fatto la sua comparsa a Parigi, la *troupe* del Théâtre Italien, almeno sulla carta, era stata modellata principalmente in funzione dell'esecuzione delle opere del compositore di Busseto, e non è di certo un caso se gli Escudier ne lodarono in modo convinto la composizione: «Jamais la troupe des Italiens, renouvelée de fond en comble, n'avait présenté un ensemble plus complet et plus brillant de chanteurs. Il nous fallait du nouveau, il nous en fallait à tout prix : nous en aurons».⁹³

Che Lumley si proponesse di soddisfare il desiderio di musica verdiana che il successo colto pochi mesi prima da *Ernani* sembrava aver generato presso il pubblico parigino trova conferma nel programma della stagione. Nell'elenco di opere che, secondo la sempre ben informata «France musicale», il direttore si proponeva di montare, ne comparivano tre di Verdi, cioè *Ernani*, *Luisa Miller* e *I lombardi alla prima Crociata*, le ultime due delle quali nuove per Parigi;⁹⁴ a queste si sommavano poi *Macbeth* e *I due Foscari*, cautamente annunciate nel corso della stagione.⁹⁵ Addirittura, stando sempre al periodico degli Escudier, *I lombardi alla prima Crociata* avrebbe dovuto essere una delle primissime produzioni stagionali: a pochi giorni dall'inizio degli spettacoli si comunicava infatti che le prove erano già in corso, e che l'opera sarebbe stata montata con gran lusso e con il coinvolgimento dei migliori cantanti della compagnia.⁹⁶

Le aspettative, però, furono in gran parte tradite. Già a metà dicembre Léon Escudier scriveva a Ricordi: «Macbeth que l'on devait donner cet hiver est retardé indéfiniment. On ne sait même pas si on jouera i Lombardi».⁹⁷ Malgrado annunci che, fin quasi al termine della stagione, davano l'allestimento per imminente, *I lombardi alla prima Crociata* non fu prodotta, così come non lo furono quasi tutti gli altri titoli di Verdi previsti. Le uniche opere del compositore ad essere eseguite furono *Ernani* e *Nabucodonosor* – quest'ultima ripresa dopo un paio di anni d'assenza dalle scene del Théâtre Italien –, che godettero rispettivamente di sette e cinque rappresentazioni su un totale stagionale di settantaquattro. La musica di Verdi, dunque,

⁹³ LÉON ESCUDIER, *La saison des Italiens. Programme*, in FM, XV/41, 12 octobre 1851, p. 323.

⁹⁴ Si veda *ibidem*.

⁹⁵ L'annuncio di *Macbeth* si legge in LÉON ESCUDIER, *Sophie Cruvelli, sa rentrée aux Italiens*, in FM, XV/46, 16 novembre 1851, pp. 361-362; quello de *I due Foscari* in *Nouvelles*, in FM, XVI/4, 25 janvier 1852, p. 39.

⁹⁶ Si veda *Nouvelles*, in FM, XV/43, 26 octobre 1851, pp. 342-343: 342.

⁹⁷ Paris, 19 décembre 1851, in I-Mr. La trascrizione si basa sulla riproduzione consultabile sul portale <www.internetculturale.it>

coprì circa il 16% della programmazione, una quantità di gran lunga inferiore rispetto a quella che gli annunci di inizio stagione lasciavano presagire; inoltre, fra gli autori più presenti nei cartelloni del teatro, Verdi si posizionava soltanto quarto, dopo Donizetti, Bellini e Rossini.⁹⁸ La «révolution» del repertorio promessa da Lumley non era stata nemmeno lontanamente realizzata.

Semba lecito credere che, diversamente dal passato, in quest'occasione il dato economico non fu determinante nel naufragio del progetto. Gli incassi al botteghino maturati con le rappresentazione delle opere di Verdi, infatti, furono tutt'altro che mediocri.⁹⁹ Tale dato fu pubblicamente sottolineato anche dagli Escudier, che ai loro lettori comunicavano: «Il est à remarquer que *Nabucco* et *Ernani*, de Verdi, sont les ouvrages qui ont produit les plus fortes recettes et le plus grand effet, cette année, au Théâtre-Italien».¹⁰⁰ Fu invece per ragioni di natura essenzialmente artistica che la musica di Verdi mancò di imporsi in repertorio. Per renderne conto è necessario anzitutto osservare quale fu la posizione del compositore nei confronti della politica produttiva di Lumley, e chiarire in quale misura il primo poté influenzare la seconda.

Come illustra una lettera indirizzata a Marie Escudier, alla vigilia dell'inaugurazione della Stagione 1851-52 Verdi mostrò prudenza ma non scetticismo nei confronti della proclamata rivoluzione che avrebbe dovuto consumarsi in seno al Théâtre Italien. Negli ingaggi della Cruvelli e della Barbieri-Nini il compositore identificò infatti un parziale ma sostanziale rinnovamento della *troupe* vocale:

Ad onta che voi abbiate ancora i tenori d'una volta, i bassi, i baritoni, i contrabassi etc. etc. avete due prime donne nuove. Non è molto ma è qualchecosa! E la Barbieri piacerà?... (Oh io son ben curioso!! e la curiosità in me è quasi ridicola, in me che sono confinato in quest'angolo non so se dentro, o fuori dell'orbe terracqueo!!).¹⁰¹

È evidente che per Verdi le due cantanti erano «nuove» non tanto perché a Parigi sarebbero state esordienti (nel caso della Barbieri-Nini) o quasi (in quello della Cruvelli), bensì per le loro qualità artistiche: per il fatto, cioè, di presentare uno stile interpretativo nuovo, adatto all'esecuzione delle opere italiane contemporanee, e pertanto differente da quello che caratterizzava i cantanti «d'una volta». Di segno diametralmente opposto, invece, era il giudizio che il compositore, nella stessa lettera, esprimeva nei confronti della nuova direzione musicale:

⁹⁸ Per le statistiche della stagione si veda l'Appendice 1.

⁹⁹ Per uno sguardo sintetico sui dati di botteghino della Stagione 1851-52 si veda *supra*, il § 1.4.

¹⁰⁰ *Nouvelles*, in *FM*, XVI/5, 1 février 1852, p. 47.

¹⁰¹ Lettera del 30 settembre 1851, da Busseto, pubblicata (con alcune imprecisioni) in FRANK WALKER, *Cinque lettere verdiane*, in «La Rassegna Musicale», 21, 1951, pp. 256-261: 259-260. La presente trascrizione si basa sulla riproduzione dell'autografo conservata in I-PAi.

E Hiller dirigerà bene? Certo è stato in Italia, ma dodici, o quindici anni sono, quindi non conosce nessuna delle nostre ultime opere, né della maniera con cui noi le facciamo eseguire; perché, volere o non volere, in Italia si eseguono diversamente che non si eseguono fra voi: non so se sia più bene, o più male, ma vi ripeto *diversamente*. Poi poi... voi capite! Questi nomi grossi, questi direttori di Conservatorj, di Licej, scagliano l'anatema contro una quinta o un'ottava, o contro un motivo che sia (stupite!) *popolare*. È un gran delitto far motivi popolari!! Infine per musica italiana (guardate questo bizzarro!) io vorrei nomi italiani.¹⁰²

A scapito di una *troupe* che almeno in parte soddisfaceva i suoi parametri, Verdi palesava dunque sostanziali riserve sulla possibilità che il nuovo direttore d'orchestra possedesse le competenze indispensabili per promuovere esecuzioni adeguate delle opere italiane contemporanee. Come si è già avuto modo di osservare, la questione della profonda differenza fra lo stile interpretativo praticato nella penisola italiana e quello proprio di Parigi (in particolare del Théâtre Italien) ricorreva costantemente sulla stampa e nelle riflessioni di Verdi; nondimeno, è probabilmente questo il documento che illustra per la prima volta in modo inequivocabile la posizione del compositore sull'argomento. Per ottenere finalmente sulle scene del Théâtre Italien interpretazioni corrette delle opere italiane contemporanee – cioè interpretazioni corrispondenti non soltanto alle idee dell'autore, ma, più in generale, allo stile musicale assestatosi sui palcoscenici della penisola – occorre, secondo Verdi, che l'esecuzione venisse affidata ad interpreti (cantanti, direttori d'orchestra, maestri concertatori) italiani per formazione e (preferibilmente) per nascita, che fossero giunti, attraverso la pratica, a padroneggiare i codici stilistici del repertorio in questione nei luoghi in cui esso veniva creato. Se osservata attraverso tale filtro, la figura di Hiller risultava ovviamente inadeguata: benché musicista di grandissima esperienza e reputazione, quest'ultimo non poteva vantare né un'assidua frequentazione della produzione operistica italiana coeva, né una diretta conoscenza dello stile esecutivo allora praticato nei teatri d'opera della penisola, in quanto assente dall'Italia dal 1842.¹⁰³

Le preoccupazioni di Verdi, del resto, non erano immotivate. Proprio nell'anno in cui fu ingaggiato da Lumley, Hiller formulò riflessioni sullo stato e sulle prospettive del Théâtre Italien che sembrano confermare come egli non fosse il direttore musicale più adatto a rispondere alle esigenze di un teatro che intendeva procedere a una decisa immissione di opere nuove nel proprio repertorio:

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ Sulla figura di Hiller si veda almeno *Ferdinand Hiller: Komponist, Interpret, Musikvermittler*, cit.

Dieses Theater scheint mir ganz und gar seine Basis verloren zu haben. Zur Zeit seiner Blüthe war es einestheils der Bereinigungspunkt einer, zwar exclusiven und modesüchtigen, aber doch feingebildeten Gesellschaft; anderntheils schickte ihm Italien Jahr aus, Jahr ein seine vortrefflichsten Sänger, eine berauschendsten Componisten. [...] Jene exclusive Gesellschaft, sie ist zerstorben, und, was unendlich viel schlimmer, Italien hat weder Sänger noch Componisten mehr, wo soll da der italienischen Oper, die ja in Paris nie ein nationales Bedürfnis, nur eine Luxussache war, noch Leben und Anziehungskraft kommen?¹⁰⁴

Una simile sfiducia nei confronti degli autori e degli interpreti italiani contemporanei da parte del musicista che, oltre a dirigere l'orchestra e supervisionare tutta l'attività musicale del Théâtre Italien, era tenuto a selezionare il repertorio,¹⁰⁵ influì probabilmente sulla modestissima apertura verso la produzione contemporanea, e, di contro, sul ritorno massiccio, specie verso la fine della stagione, ai titoli più noti dell'«ancien répertoire» (*Il barbiere di Siviglia*, *Cenerentola*, *L'italiana in Algeri*, *Norma*, *La sonnambula*),¹⁰⁶ ovvero a quelle opere che, a detta degli Escudier, Hiller appellava «la ligne pure»¹⁰⁷ in opposizione alla nuova produzione italiana, il cui stile si può pertanto supporre egli ritenesse imbastardito.

Ma la riprova della fondatezza dei timori di Verdi si ebbe soprattutto alla verifica del palcoscenico. Fin dall'inizio della stagione, infatti, il direttore tedesco ricevette critiche costanti e pressoché unanimi: ad esprimerle erano osservatori che normalmente si collocavano su posizioni estetiche differenti, se non addirittura antitetiche. Al direttore tedesco si imputava uno stile rigido, concentrato sulla resa dell'orchestra e poco incline a dar risalto al canto; uno stile, dunque, ritenuto complessivamente inadatto all'opera italiana, genere ove, secondo sedimentati principi estetici francesi, a prevalere doveva essere sempre la vocalità (si tornerà più avanti su queste tematiche).¹⁰⁸ Non stupisce che Hiller ricevette pieni consensi soltanto in occasione dell'allestimento di *Fidelio* di Beethoven, ovvero di un titolo che esulava dai canoni stilistici dell'opera italiana ottocentesca,¹⁰⁹ mentre gli si contestò sia lo stile interpretativo con il quale approcciava il repertorio storico,¹¹⁰ sia quello adottato per eseguire le opere della «nouvelle école».

¹⁰⁴ FERDINAND HILLER, *Aus dem Tonleben unserer Zeit*, Leipzig, Mendelssohn, 1868, Bd I, S. 1, pp. 18-19.

¹⁰⁵ Sulle mansioni assegnate a Hiller si veda CAILLIEZ, *Ferdinand Hiller und das Théâtre-Italien in Paris* cit., pp. 384-386.

¹⁰⁶ Per la composizione del repertorio della Stagione si veda l'Appendice 1.

¹⁰⁷ *Nouvelles*, in *FM*, XVI/7, 22 février 1852, p. 70

¹⁰⁸ Si veda il § 2.1 della Seconda parte.

¹⁰⁹ Si vedano P.[IER]-A.[NGELO] FIORENTINO, *Feuilleton du Constitutionnel*, in «Le constitutionnel», 4 février 1852, e R. [pseud. di ÉDOUARD MONNAIS], *Théâtre-Italien. Fidelio de Beethoven*, in *RGMP*, XIX/6, 8 février 1852, pp. 41-42.

¹¹⁰ A tal proposito, il corrispondente parigino de «L'Italia musicale» affermava: «Farò parola solamente della *Sonnambula*, e del *Barbiere di Siviglia*, alle di cui rappresentazioni ho assistito, ed in

In particolare, alcune notizie apparse sulla stampa in concomitanza con la preparazione e l'esordio di *Ernani* attestano il difficile rapporto fra Hiller e la musica di Verdi. Sulle pagine della «France musicale», a pochi giorni dalla prima rappresentazione dell'opera, gli Escudier comunicavano:

M. Hiller fera exécuter l'ouvrage tel qu'il est sorti de la plume et de l'imagination du compositeur ; toutes les coupures qui avaient été faites ont disparu ; tous les mouvements tronqués jusqu'à présent seront pris comme ils doivent l'être ; la mise en scène elle-même a été améliorée ; on entendra enfin *Ernani* de Verdi.¹¹¹

Questo articolo sembra contraddire l'idea secondo la quale Hiller non conoscesse lo stile interpretativo corretto per approcciare il repertorio verdiano, e pare addirittura dipingere il direttore tedesco come depositario di un verbo esecutivo fino ad allora sconosciuto al Théâtre Italien. Tale immagine, tuttavia, risulta completamente smentita da una recensione dello spettacolo redatta da Fiorentino. Nel lodare l'interpretazione di Guasco, che per la prima volta indossava i panni di Ernani a Parigi, il critico affermava:

[Guasco] a la pensée intime et la confiance du maître [cioè Verdi], et il y répond par un dévouement sans bornes et par une fermeté qui l'honore. Aux répétitions, il a soutenu avec beaucoup de chaleur les droits de Verdi, et n'a point souffert que l'orchestre le traitât cavalièrement, comme on paraît en prendre la fâcheuse habitude. Il faut que l'orchestre et son chef s'habituent, bon gré mal gré, à respecter les intentions et les mouvemens indiqués par le compositeur. Verdi n'est pas un écolier. On peut aimer ou ne pas aimer sa musique, on peut accepter ou refuser ses ouvrages, mais on ne les reçoit pas à correction.¹¹²

A detta di Fiorentino, fu dunque per esclusivo merito di Guasco se Hiller non snaturò l'opera con interventi arbitrari, e l'interpretazione di *Ernani* si avvicinò alle intenzioni estetiche dell'autore.

Date queste premesse, non stupisce la reazione che ebbe Verdi nel momento in cui poté verificare di persona la qualità delle esecuzioni del Théâtre Italien. A Parigi per negoziare il contratto con l'Opéra che avrebbe portato alla composizione de *Les vêpres siciliennes*, fra la fine di dicembre 1851 e l'inizio del mese seguente il

cui non ho trovato né i tempi, né i colori designati dagli autori. Tale orchestra [quella del Théâtre Italien] che una volta andava benissimo, ora si trova quasi sempre vacillante come una piccola barca, in mezzo al mare, dove sin anche i recitativi parlanti, col cembalo solo, erano pochissimo bene accompagnati. Invece che il signor Hiller dirigesse i cantanti pareva tante volte che essi dirigessero lui: per verità io ho commiserati più volte quei poveri artisti» (*Attuale situazione del Teatro Italiano a Parigi*, in «L'Italia musicale», IV/34, 28 aprile 1852, pp. 131-132: 131).

¹¹¹ *Nouvelles*, in FM, XV/48, 30 novembre 1851, p. 383

¹¹² P.[IER]-A.[NGELO] FIORENTINO, *Feuilleton du Constitutionnel*, in «Le constitutionnel», 16 décembre 1851, pp. [1-2] : [1].

compositore assistette a vari spettacoli del teatro diretto da Lumley, e ne comunicò le sue impressioni a Ricordi: «Ho sentito *Norma*, *Sonnambula*, e *Maria Rohan*. Credimi in tutta coscienza, *l'insieme è detestabile*. Non ho sentito *Ernani* ma credo sarà ancor peggio s'è possibile».¹¹³ Non erano le singole voci a dispiacere al compositore (la Barbieri-Nini, la Cruvelli, Guasco), bensì «l'insieme», cioè, appunto, quel che era di competenza anzitutto del direttore d'orchestra.¹¹⁴

Ciò non fu senza conseguenze. Verdi, infatti, sollecitò subito Ricordi affinché si adoperasse per impedire che il teatro parigino allestisse *Luisa Miller*, come si è visto una delle principali novità annunciate da Lumley, e non è improbabile che il suo scontento contribuì a far naufragare i progetti di produzione di altre sue opere nuove per Parigi. Ancora una volta, dunque, il compositore si oppose alle mire del Théâtre Italien in quanto valutava più vantaggioso che la sua musica fosse tralasciata piuttosto che eseguita in modo inadeguato.

Queste vicende, comunque, non compromisero i rapporti fra Lumley ed il compositore, né la cauta fiducia che quest'ultimo nutriva per un futuro positivo dell'istituzione parigina. Nel febbraio del 1852, infatti, Verdi si dichiarò disposto ad accettare la proposta del direttore inglese di comporre un'opera nuova da darsi al Théâtre Italien nel corso della successiva stagione d'opera:

Vi faccio mille scuse se rispondo così tardi alla proposta che mi faceste di scrivere l'inverno prossimo un'Opera al Teatro Italiano di Parigi, ma i miei impegni non mi permisero di darvi prima d'ora una risposta decisiva. Qualora vi convenga e siate del mio parere io scriverò l'Opera chiestami. Ben s'intende che voi v'obbligherete per contratto a concedermi tutti quei miglioramenti che v'indichi a voce, oltre l'assicurazione della Cruvelli etc. Il libretto sarà a vostro carico. Voi avrete la proprietà dello spartito soltanto per la Francia ed Inghilterra. In compenso mi pagherete trentamila (30,000) franchi assicurati su un banchiere di Parigi di mia confidenza. Resterebbe da fissare l'epoca dell'andata in scena e quella dei pagamenti ed altre piccole cose che sarebbe troppo lungo dirle: ma su ciò si accomoderemo.¹¹⁵

Si può notare come Verdi subordinasse l'accettazione del contratto alla garanzia di vedere soddisfatte una serie di condizioni che, in modo inequivocabile, riguardavano la selezione degli organici artistici chiamati ad interpretare l'opera. L'attenzione del compositore si concentrava in primo luogo sulla scelta dei cantanti – da

¹¹³ Lettera a Giovanni Ricordi, Parigi, 13 gennaio 1852, venduta dalla casa antiquaria H. & B. Baron di Londra nel 1973. In I-PAi è conservato un riassunto della lettera, contenente lo stralcio di citazione qui riportato. I corsivi sono originali.

¹¹⁴ Che Verdi non disprezzasse la componente vocale dello spettacolo trova conferma in una lettera inviata dal compositore agli Escudier, nella quale si sconsigliava di realizzare un adattamento francese di *Ernani* in funzione dell'Opéra: visti i cantanti mediocri coinvolti, a suo dire l'esecuzione che si prospettava sul massimo teatro parigino non avrebbe potuto uguagliare quella del Théâtre Italien (lettera da Busseto, del 21 maggio 1852, di prossima pubblicazione in CVE).

¹¹⁵ Lettera del 14 febbraio 1852, da Parigi, pubblicata in *Copialettere*, pp. 135-136.

qui la pretesa di poter disporre delle prestazioni della Cruvelli. In tali richieste non vi è nulla di inedito: è noto come Verdi fosse solito esercitare uno stretto controllo sugli allestimenti delle proprie opere, specie se queste erano in prima esecuzione assoluta. Nondimeno, il dato appare assai significativo se osservato alla luce dei complessi rapporti fra il compositore e il Théâtre Italien e, in particolare, del giudizio che il primo possedeva delle pratiche esecutive praticate nel secondo.

La disponibilità a siglare il contratto offertogli da Lumley mostra peraltro un atteggiamento di Verdi nei confronti del Théâtre Italien diverso rispetto al passato. Come si è avuto modo di illustrare nei capitoli precedenti, fin dal 1844 il compositore aveva ricevuto dai direttori dell'istituzione parigina inviti a scrivere opere e a partecipare in prima persona agli allestimenti delle proprie composizioni; tuttavia, ad eccezione del caso della produzione de *I due Foscari*, egli aveva sempre opposto rifiuti, perlopiù giustificati dalla carenza di tempo, ma interpretabili anche come sintomi di un interesse sbilanciato verso l'Opéra. Da questo periodo in poi, invece, non solo Verdi avrebbe prestato notevole attenzione al Théâtre Italien, ma avrebbe interagito – o tentato di interagire – frequentemente con esso. Come si vedrà nei prossimi capitoli, è possibile inscrivere tale dato nel processo evolutivo che stava allora interessando la carriera del compositore – processo caratterizzato dalla progressiva internazionalizzazione, dal decremento dei ritmi creativi, dalla maggior attenzione prestata alla qualità delle riprese.

Nonostante le buone premesse, il contratto fra Verdi e Lumley non fu mai perfezionato. Una lettera del compositore di pochi giorni successiva a quella succitata mostra infatti l'arenarsi delle trattative:

Ben riflesso a quanto ieri mi diceste intorno alla vendita dello spartito, io sono più che mai convinto e fermo nella risposta che vi diedi. Voi lo sapete, Brandus è da molti anni nemico sistematico della mia musica: né io me ne lagno: anzi se ciò proviene in Lui da convinzione, fa bene di farlo. Ma da parte mia sarebbe sconveniente cederli un mio spartito perché parrebbe che io volessi con questo mezzo guadagnarli il suo favore.

Se tutto ciò reca a voi qualche imbarazzo io sono dispostissimo rendervi la proposizione fattami, e per evitarvi anche la noia di rispondermi, voi non avete che a restituirmi la mia prima lettera. Noi possiamo essere l'uno e l'altro perfettamente liberi: io potrò fare bene d'altra parte i miei affari, e se in altro momento le circostanze saranno più facili, noi c'intenderemo in due parole.¹¹⁶

Stando a questa lettera, la causa del naufragio del progetto fu il mancato accordo fra autore ed impresario sulla cessione dei diritti editoriali della futura opera. In effetti, in quanto diretto concorrente degli Escudier, l'editore prescelto da Lumley, Louis Brandus, conduceva da anni una sistematica campagna denigratoria nei confronti delle opere di Verdi attraverso le pagine della sua «Revue et gazette musicale

¹¹⁶ Lettera del 19 febbraio 1852, da Parigi, pubblicata in *ABBIATI*, II, p. 155.

de Paris».¹¹⁷ Tuttavia, è più che probabile che a determinare tale fallimento concorse in modo massiccio il grave dissesto nel quale si trovavano allora le finanze dell'impresario inglese.

Alla fine della stagione 1851-52, infatti, il Théâtre Italien si trovò in una situazione economica disastrosa, causata da almeno due fattori. In primo luogo, nonostante un'offerta spettacolare variegata, nel corso della stagione il pubblico scaraggiò, tanto che gli incassi medi al botteghino risultarono dimezzati rispetto a quelli della stagione precedente. In secondo luogo, Lumley scontava allora personali difficoltà economiche dovute alla contemporanea crisi dell'Her Majesty's Theatre. Già nei primi mesi del 1852 il direttore non era più in grado di soddisfare i suoi creditori (fra i quali cantanti, orchestrali e coristi). L'autorità statale – peraltro scossa in quel periodo dalla presa di potere di Napoleone III – approvò un significativo aumento della sovvenzione, portandola da sessantamila a centomila franchi. Ciò, tuttavia, non valse a colmare il *deficit* con il quale si era conclusa la stagione 1851-52: il governo decise così di respingere ogni ulteriore richiesta di aiuto economico, e il 5 ottobre 1852 revocò a Lumley la direzione del Théâtre Italien. L'esperienza parigina dell'impresario inglese si concluse così con la bancarotta e un lungo strascico di processi civili.¹¹⁸

Volendo valutare se e in quale misura la posizione della musica di Verdi al Théâtre Italien mutò durante il biennio direzionale di Lumley, si delinea un quadro composito. Considerate le aspettative per una rivoluzione dei cartelloni alimentate da una parte della stampa prima e dopo la nomina del direttore, si può affermare che, da un punto di vista quantitativo, l'operato di Lumley fu fallimentare. Nel corso di due stagioni non fu prodotta nessuna opera di Verdi nuova per Parigi, e le riprese di *Ernani* e *Nabucodonosor* coprirono solo una quantità trascurabile della programmazione. Rispetto al periodo della direzione di Ronconi, insomma, il panorama era mutato solo in minima parte. Il discorso cambia se si ragiona da un punto di vista qualitativo. Con Lumley, infatti, il Théâtre Italien si dotò per la prima volta di compagnie di canto composte in buona parte da artisti specializzati nel repertorio verdiano. Ciò comportò la possibilità di ottenere esecuzioni prossime a (o, quantomeno, consapevoli de) lo stile interpretativo teoricamente precipuo di tale produzione operistica, anche ad onta della presenza, nell'organico artistico del teatro, di elementi che risultavano di ostacolo al raggiungimento di un simile risultato – su tutti i direttori d'orchestra Bousquet e Hiller, che non erano né estimatori delle opere di Verdi, né esperti dello stile esecutivo da esse richiesto. Tutto ciò non fu

¹¹⁷ Sulle champagne antiverdiane condotte da Brandus si veda KATHARINE ELLIS, *Music criticism in nineteenth-century France. La Revue et Gazette musicale de Paris, 1834-80*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 194-200.

¹¹⁸ La ricostruzione della vicenda del fallimento di Lumley si può leggere in SAJALOLI, pp. 320-330.

senza conseguenze: in primo luogo, confermò quel che da tempo affermava una parte della critica locale, ovvero che, se eseguite da interpreti adeguati, anche le opere del compositore di Busseto potevano incontrare il favore del pubblico parigino; in secondo luogo, e come conseguenza dell'assunto precedente, i direttori del Théâtre Italien che succedettero a Lumley guardarono con maggior fiducia alla musica di Verdi, e in particolare la presero seriamente in considerazione come risposta alla domanda di rinnovamento del repertorio del teatro.

4. «io non aveva che il [...] desiderio di assistere alle ripetizioni»

Alla chiusura della stagione 1852-53 le gravi difficoltà economiche che avrebbero presto portato al fallimento dell'impresa di Lumley erano di dominio pubblico. Varie voci della stampa parigina sollecitarono il governo ad occuparsi della riorganizzazione amministrativa del Théâtre Italien, in modo da evitare l'eventualità, ritenuta tutt'altro che remota, di una forzosa chiusura.¹¹⁹ In prima linea in tale campagna d'opinione si schierarono gli Escudier. La fiducia che negli anni precedenti essi avevano riposto nel direttore inglese venne soppiantata da critiche feroci. Se al momento della nomina Lumley fu descritto come un impresario competente e lungimirante, che avrebbe saputo risollevare le sorti del Théâtre Italien anche attraverso la massiccia introduzione in repertorio delle opere di Verdi,¹²⁰ alla fine della seconda stagione le valutazioni erano ben differenti:

il est à désirer que l'attention de l'autorité s'arrête un peu sur les inconvénients d'une direction théâtrale en France, confiée à un étranger qui ne connaît ni nos goûts, ni nos habitudes, ni nos exigences, rien enfin de ce qui constitue notre caractère national. On peut passer pour un grand homme en Angleterre et n'être, en France, qu'un Anglais inhabile.¹²¹

Oltre alla sua estraneità rispetto all'ambiente culturale francese, gli Escudier contestarono a Lumley la scelta di attorniarli di collaboratori tedeschi (in primo luogo, ovviamente, il direttore d'orchestra Hiller), quando, a loro avviso, il Théâtre Italien doveva essere affidato alle cure di francesi e italiani: «Plus d'Anglais ni d'Allemands à la tête d'un théâtre où le sang du midi doit circuler à pleins bords, où la France et l'Italie seules doivent se rencontrer et se donner la main !».¹²² A conforto di tale tesi veniva evocato l'esempio, assurto ormai alla dimensione del mito,

¹¹⁹ Si veda P.[IER]-A.[NGELO] FIORENTINO, *Feuilleton du Constitutionnel*, in «Le constitutionnel», 30 mars 1852.

¹²⁰ Si veda *supra*, il § 3.2.

¹²¹ MARIE ESCUDIER, *Aurons-nous un Théâtre Italien ?*, in *FM*, XVI/26, 27 juin 1852, p. 209.

¹²² *Ibidem*.

dell'amministrazione di Robert e Severini, ovvero un italiano e un francese che avevano reso il Théâtre Italien una delle glorie di Parigi.¹²³

A ben vedere, simili dichiarazioni sembrano l'estensione di quel che aveva affermato Verdi in una lettera allo stesso Escudier alcuni mesi prima. Così come il compositore desiderava che l'esecuzione di opere italiane fosse affidata a italiani,¹²⁴ i suoi editori sostenevano che la gestione del tempio della musica italiana a Parigi dovesse essere conferita a italiani e/o francesi, in quanto essi erano i soli che potevano avere piena consapevolezza delle esigenze artistiche del genere praticato, del gusto del pubblico parigino, e delle prassi amministrative locali.

Nell'auspicare la nomina di un direttore italiano o francese, gli Escudier non esponevano soltanto tesi generali, ma cercavano con ogni probabilità di spianare la strada a un candidato di loro gradimento. E certamente da loro apprezzato era colui che, pochi giorni dopo la destituzione di Lumley, fu nominato alla direzione dell'istituzione parigina: il bergamasco Alessandro Corti. Spesso in società con il fratello Lorenzo, questi vantava esperienze nell'amministrazione di importanti teatri italiani quali La Scala e la Canobbiana di Milano, La Fenice di Venezia e il Filarmonico di Verona. La possibilità di una sua candidatura alla gestione del Théâtre Italien, che aveva iniziato a farsi strada subito dopo la conclusione dell'ultima stagione di Lumley, godeva anche dell'appoggio di Verdi, il quale a Léon Escudier scriveva: «Desidero che Corti ottenga il teatro italiano. Per me credo che il peggiore dei modi sarebbe che quel teatro restasse chiuso».¹²⁵

Secondo il decreto emanato dal Ministère de l'Intérieur il 7 ottobre 1852, Corti fu incaricato della direzione del Théâtre Italien per sei anni, e gli si assegnò una sovvenzione annuale di centomila franchi.¹²⁶ In modo analogo a quanto era avvenuto al momento della nomina di Lumley, gli Escudier riconobbero nel suo insediamento l'opportunità di procedere alla «*rénovation*» dell'istituzione parigina: in particolare, essi affermarono che la *troupe* ingaggiata dal nuovo direttore sarebbe stata in grado di interpretare adeguatamente sia le opere «*des maîtres passées*», sia quelle «*des maîtres modernes, qui jusqu'à ce jour n'ont pas pu trouver, pour faire apprécier les progrès des nouvelles écoles, qu'une exécution incomplète*».¹²⁷ Ancora una volta, dunque, per gli Escudier il punto cruciale che chi si trovava a gestire il Théâtre Italien avrebbe dovuto affrontare era duplice: da un lato, rinnovare il repertorio con le opere italiane più recenti; dall'altro, dotarsi di organici artistici adeguati all'esecuzione di tale repertorio.

¹²³ Si veda *Nouvelles*, in FM, XVI/37, 12 septembre 1852, p. 304.

¹²⁴ Si veda *supra*, n. 102.

¹²⁵ Lettera del 30 aprile 1852, di prossima pubblicazione in CVE.

¹²⁶ Si veda il *cahier des charges*, in F-Pan, F²¹ 1114, *dossier*: «Th. Italien. Directeurs. M^r Corti», *sous-dossier*: «Nomination. Cahier des Charges. 1852-1853».

¹²⁷ LÉON ESCUDIER, *Le Théâtre Italien*, in FM, XVI/44, 31 octobre 1852, pp. 355-356: 356.

Se si osserva il programma stagionale sottoposto al Ministre de l'Intérieur e annunciato al pubblico parigino è facile notare che, almeno a livello progettuale, le intenzioni del nuovo direttore erano conformi a quanto auspicato dagli Escudier.¹²⁸ Corti si dotò di una compagnia di canto che, al di fuori della Cruvelli, non vantava nomi celebri; tuttavia, diversi suoi componenti possedevano una buona esperienza nell'interpretazione di opere italiane recenti, comprese quelle di Verdi (i tenori Geremia Bettini ed Enrico Calzolari, i baritoni Giovanni Battista Belletti e Luigi Valli, il contralto Adelaide Borghi-Mamo, il soprano Sofia Vera-Lorini nonché, ovviamente, la stessa Cruvelli). Inoltre, il nuovo direttore si proponeva di scegliere il repertorio entro un elenco di opere quasi perfettamente bilanciato fra l'«*ancienne école*» e la «*nouvelle école*»: la prima era rappresentata da tredici titoli (sei di Donizetti, tre di Rossini, due di Bellini e due di Mozart), la seconda da undici (sei di Verdi, due di Francesco Chiaramonte, due di Mercadante e uno di Carlo Pedrotti); inoltre, delle ventiquattro opere prospettate, dieci erano o nuove per Parigi o novità assolute.¹²⁹ A ben vedere, il programma di Corti, strutturato in modo da assicurare un complessivo equilibrio fra stile classico e contemporaneo, e fra opere nuove e di repertorio, era assai più simile ai cartelloni che solitamente venivano proposti nei principali teatri d'opera della penisola italiana piuttosto che a quelli abituali del cartellone del Théâtre Italien.

Un altro dato del programma di Corti che certamente dovette lusingare gli Escudier era la posizione preminente occupata dalla musica di Verdi. Il compositore bussetano era, assieme a Donizetti, l'autore con più titoli in cartellone, tanto da arrivare a doppiare una celebrità come Rossini; inoltre, egli si prospettava come il principale fornitore di novità della stagione: accanto alle riprese di *Nabucodonosor* ed *Ernani*, si annunciavano infatti le possibili produzioni di *Luisa Miller*, *Rigoletto*, *Il trovatore* e *La forza del destino*, le prime due in prima esecuzione locale, le altre in prima esecuzione assoluta.

Se i progetti inerenti a *Luisa Miller* e *Rigoletto* non destano scalpore, ma risultano anzi ampiamente giustificati dal successo che tali opere riscuotevano a livello italiano e internazionale, non si può affermare altrettanto per i programmi riguardanti *Il trovatore* e *La forza del destino*. Al momento della nomina di Corti, il primo

¹²⁸ Il programma stagionale di Corti fu inviato per approvazione al Ministre de l'Intérieur, in forma manoscritta, il 2 novembre 1852 (lo si trova in F-Pan, F²¹ 1116, *dossier*: «Répertoire - Ouvrages représentées», Th. Italien. Directeurs. M^r Corti), e quindi, con alcune varianti, stampato in volantini (due di essi sono conservati in F-Po, *Archives. Théâtres. Paris. - Th. Italien*, 22: «Programmes et affiches», *dossier*: «Progr. 1852»).

¹²⁹ Oltre a quattro titoli di Verdi che saranno dettagliati in seguito, le opere nuove per Parigi comprese nell'elenco sottoposto al Ministre de l'Intérieur (si veda la nota precedente) erano *Il campanello di notte* di Donizetti, *Il bravo* e *Leonora* di Mercadante, *Fiorina* di Pedrotti e *Il gondoliere* di Chiaramonte, mentre fra quelle in "prima" assoluta compariva *Le nozze di Messina*, pure di Chiaramonte.

di questi due titoli era già stato promesso al teatro Apollo di Roma, dove andò effettivamente in scena il 19 gennaio 1853; il secondo, invece, avrebbe visto la luce soltanto un decennio più tardi, a San Pietroburgo. Per spiegare una simile incongruenza è necessario illustrare vicende verificatesi tempo prima a Venezia. Nell'estate del 1851 i fratelli Corti, in qualità di impresari del teatro La Fenice, avevano richiesto a Verdi un'opera nuova da produrre nel corso della stagione 1851-52: come ha illustrato Conati, il musicista valutò la possibilità di concedere al teatro veneziano *Il trovatore*, composizione sulla quale stava lavorando in quel periodo e che ancora non era stata destinata ad alcuna piazza. Tuttavia il progetto non si concretizzò, principalmente a causa delle riserve di Verdi sulla compagnia di canto della Fenice.¹³⁰ La gestione dei Corti si interruppe alla fine della stagione 1851-52, ma è probabile che i due impresari fossero al corrente del prosieguo delle trattative fra il teatro veneziano e Verdi, trattative che si sarebbero poi concretizzate con il contratto che portò al varo de *La traviata*. Prima di optare per quest'ultimo soggetto, il compositore valutò diversi drammi che avrebbero potuto essere adattati a libretti d'opera: fra questi vi fu *Don Alvaro, o La fuerza del sino*.¹³¹ Addirittura, nell'autunno del 1852 un periodico italiano annunciò che la nuova opera di Verdi per La Fenice sarebbe stata proprio *La forza del destino*.¹³² Insomma, al momento della sua nomina alla direzione del Théâtre Italien, Corti era a conoscenza, anche se in maniera superficiale, dei progetti imminenti di Verdi: è probabile che, al fine di attrarre l'attenzione del pubblico parigino, egli arrischiò l'annuncio di novità, con la speranza di riuscire a convincere quest'ultimo a concedergli almeno uno dei due titoli che aveva in cantiere.

Che al momento della sua nomina Corti non avesse stretto alcun accordo con Verdi, ma che anzi le sue mosse fossero invise a quest'ultimo, trova conferma in vari documenti epistolari. Nei giorni del suo insediamento al Théâtre Italien, l'impresario scrisse due volte al compositore. Tali lettere non ci sono pervenute, ma conosciamo quel che ad esse rispose Verdi:

Sono debitore verso di Lei di risposta a due preg.^{me} sue lettere: la prima che mi diceva della sua rinuncia al Teatro Italiano di Parigi: la seconda che m'annunciava la sua nomina, e l'accettazione. Se tanto ho tardato a rispondere, si è perché sono stato per alcuni giorni obbligato al letto, e perché Ella mi diceva nell'ultima sua d'avere qualche cosa d'importante a comunicarmi pel *domani*.

¹³⁰ Si veda MARCELLO CONATI, *La bottega della musica. Verdi e La Fenice*, Milano, Il saggiatore, 1983, pp. 367-370.

¹³¹ Lo attesta una lettera con la quale Cesare De Sanctis si informava presso il compositore sul soggetto che quest'ultimo intendeva utilizzare: «È il *Faust*, il *Kean*, il *Pagliaccio*, la *Forza del destino*, *Gusmano il buono?*» (lettera da Napoli, del 23 ottobre 1852, trascritta in *Carteggi*, I, pp. 11-14: 13).

¹³² La notizia apparve in «Teatri Arti e Letteratura»: lo attesta CONATI, *La bottega della musica* cit., p. 300.

Ora che molti *domani* sono passati mi faccio un dovere di prevenirla che le preg.^{me} sue mi sono pervenute.¹³³

Come illustra una lettera a Escudier di pochi giorni precedente, Verdi era alquanto irritato per il modo in cui Corti stava operando; in particolare, dovette urtarlo la scelta dell'impresario di annunciare l'esecuzione di sue opere – due delle quali addirittura in “prima” assoluta – senza minimamente consultarlo:

È strana e inconcepibile l'impudenza del Signor Corti! Io non l'ho mai visto, non ho mai avuta con lui relazione né diretta, né indiretta; io non ho mai avuto carteggio con lui, ad eccezione di questi giorni ch'egli m'ha scritto due lettere: *due sole lettere* annunziandomi nella prima la sua rinunzia al Teatro Italiano di Parigi; e nella seconda la nomina e l'accettazione.

S'egli dice aver molta influenza su di me, ciò vi ripeto è impudente e strano! Finora nulla m'ha mandato di quanto voi dite e, se riceverò qualche cosa, vi accerto che risponderò per le rime.¹³⁴

Se davvero Corti sperava di intavolare una collaborazione con Verdi, alla prova dei fatti il suo agire maldestro fu del tutto controproducente. Il compositore non si limitò infatti a lamentare il comportamento dell'impresario, ma irrigidì le proprie posizioni relative all'utilizzo della sua musica al Théâtre Italien. Nel prosieguo della lettera a Escudier, affermava infatti:

Da quanto vedo annunziato mi pare che il Teatro Italiano vada di mal in peggio, e corre alla sua totale perdita! Sia come vuol essere, sarà bene garantire i nostri interessi e la mia reputazione. Il mio parere è che voi non permettiate su quel Teatro mie opere, senza prima consultarmi. Ho scritto in conformità anche a Ricordi.¹³⁵

E, infatti, lo stesso giorno Verdi scriveva a Ricordi in questi termini:

Se devo credere ad alcune lettere che ricevo ed agli annunzi delle scritture sui pubblici fogli, pare sia riserbato a Corti il tristo onore di annientare il Teatro Italiano di Parigi! È cosa che mi affligge moltissimo, non per me, ma per l'arte italiana e per gli artisti che perdono così un teatro lucroso ed onorifico. Sia ciò vero, o non vero, credo nostro comune interesse garantirvi onde le opere da me ultimamente scritte non vengano mal eseguite. Io non ho diritto alcuno di pretenderlo, ma lo domando alla tua amicizia. Ti ripeto che potresti fare come vuoi (né io me ne lagnerei) ma mi obbligherai moltissimo se prima di cedere uno de' miei ultimi spartiti vorrai farmene parola.¹³⁶

¹³³ Lettera da Sant'Agata, del 10 novembre 1852, trascritta sulla base della riproduzione conservata in I-PAi. I corsivi sono nel testo.

¹³⁴ Lettera da Busseto, del 29 ottobre 1852, trascritta in ABBIATI, II, pp. 179-180: 179.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ Lettera da Busseto, del 29 ottobre 1852, trascritta in ABBIATI, II, p. 185.

Dunque, come già avvenuto in più occasioni a partire dagli anni in cui il Théâtre Italien era gestito da Ronconi, Verdi sollecitò i suoi editori francesi e italiani affinché si impegnassero a limitare la libertà d'azione dei direttori dell'istituzione sulle sue composizioni.

In particolare, a preoccupare Verdi erano i progetti per una prima produzione parigina di *Luisa Miller*. Oltre a far parte del programma stagionale del Théâtre Italien, quest'opera aveva attirato da tempo le attenzioni del direttore dell'Opéra, Nestor Roqueplan, il quale intendeva produrla in una traduzione francese approntata mesi prima su commissione di Ricordi (traduzione non approvata da Verdi, e che aveva provocato forti attriti fra quest'ultimo e Ricordi stesso¹³⁷). Si delineò così una competizione fra il Théâtre Italien e l'Opéra, con Corti determinato a produrre l'opera prima di Roqueplan, e viceversa. Verdi, insensibile alle ragioni dei due direttori ma, di contro, preoccupato della qualità dei possibili allestimenti a cui andava incontro la sua opera e interessato al tornaconto economico che avrebbe potuto trarre da tale situazione, tentò di inserirsi nella contesa. La sua preferenza per l'Opéra si manifestò anche in quest'occasione: egli raggiunse infatti un accordo con Roqueplan sulla base del quale la versione francese di *Luisa Miller* non sarebbe stata montata se non quando, a fronte di un compenso economico, egli si fosse recato a Parigi per curare personalmente l'allestimento ed introdurre nel testo tutte le modifiche che avesse ritenuto necessarie.¹³⁸ Allo stesso tempo, Verdi tentò di impedire l'allestimento di *Luisa Miller* al Théâtre Italien. Come mostra una lettera a Léon Escudier – che caldeggiava invece tale soluzione, sia perché persuaso che l'allestimento sarebbe stato di alto livello, sia perché si prospettava per la sua casa editrice una lucrosa collaborazione con Corti¹³⁹ – il compositore scriveva:

Permettetemi di dirvi che io non sono della vostra opinione per la *Miller* al Teatro Italiano. Francamente la compagnia non conviene per quell'opera! come volete che Belletti faccia quella parte? Ed il resto? et. et... Ed i gravi disordini di Cori ed orchestra saranno tolti? Voi dite che si sono scritturati sei Cori, ma sono essi buoni o cattivi? Ed il Direttore d'orchestra è capace? Nome non ne ha. Mi si dice che prima Corti avesse cercato per Direttore un certo *Sampietro* che è il più incapace di tutti i Direttori. Quella non era una felice idea: e se tutte le idee di Corti sono come questa il Teatro Italiano non risorgerà. Comunque sia c'è tutto da perdere, e nulla da guadagnare. Io non arrischierei

¹³⁷ Si vedano varie lettere che Ricordi e Verdi si scambiarono nella prima metà del 1852, trascritte in *Copialettere*, pp. 131 sgg.

¹³⁸ I termini di tale accordo sono illustrati in una lettera di Verdi a Ricordi (Busseto, 10 settembre 1852) trascritta in *Copialettere*, pp. 149-150.

¹³⁹ Il punto di vista di Escudier è esplicitato in una lettera che questi inviò a Ricordi il 27 ottobre 1852, da Parigi (conservata in I-Mr, e consultabile in formato digitale sul portale <internetculturale.it>): dopo aver preso conoscenza della *troupe* del Théâtre Italien, l'editore francese si professava sicuro di una «très bonne exécution»; inoltre, comunicava al suo omologo che Corti si era impegnato a noleggiare, per le produzioni del teatro, soltanto la musica di proprietà degli stessi Escudier e Ricordi.

nissuna delle mie opere nuove per Parigi. Questo è il mio consiglio: non è che un consiglio perché non posso fare altro.¹⁴⁰

Considerazioni simili furono esposte pochi giorni dopo anche a Ricordi:

...Povera *Luisa Miller*! Un'altra opera minata! A Valli si darà la parte del padre!!! È tutto dire!!! Ne' tuoi panni io starei fermo: non darei l'approvazione per l'opera, e negherei lo spartito a Corti. Tu dubiti che possano avere lo spartito altrove? In questo caso io farei pubblicare sui grandi giornali di Parigi che *Luisa Miller* si è data ad onta e contro la volontà tua ed anche dell'autore, e che di più tu proprietario dello spartito sei stato derubato etc. etc. e ciò farei uno o due giorni prima dell'andata in scena. T'assicuro che ciò farebbe chiasso, e non farebbe male se l'opera cadesse.¹⁴¹

Come al solito, dunque, Verdi nutriva forti riserve sulla qualità degli organici artistici ingaggiati – sui baritoni Belletti e Valli, candidati a interpretare la parte di Miller, sul direttore d'orchestra, Clemente Castagneri, sulle masse corali e orchestrali, tanto da sollecitare una presa di posizione drastica da parte degli editori, funzionale ad impedire l'allestimento dell'opera o, qualora non fosse possibile raggiungere tale risultato, quantomeno a rinnegare l'originalità della produzione.

Tuttavia, le istanze di Verdi non ebbero alcun effetto. *Luisa Miller* fece il suo esordio sulle scene del Théâtre Italien il 7 dicembre 1852 con interpreti principali la Cruvelli (Luisa), Bettini (Rodolfo) e Valli (Miller). Peraltro, come paventato da Ricordi, Corti utilizzò materiale esecutivo pirata; ciononostante, l'editore italiano si astenne dal protestare pubblicamente contro tale allestimento, e si guadagnò così le rimozioni del compositore:

La *Luisa* ha fatto fiasco a Parigi! Non te l'aveva io detto? Era possibile diversamente con Valli e con una esecuzione nell'insieme pessima? E tu non hai protestato come me l'avevi promesso!! Hai avuto torto, perché avresti così garantita la mia riputazione ed i tuoi interessi. Con una protesta formale fatta in tempo sui grandi giornali forse l'opera non si sarebbe data a Parigi...¹⁴²

In realtà, l'allestimento fu meno catastrofico di quanto la lettera di Verdi lascerebbe pensare. Con le sei repliche che seguirono alla "prima", *Luisa Miller* fu uno dei titoli che contò maggiori rappresentazioni nel corso della stagione, e gli incassi che fruttò all'impresa si allinearono alla media stagionale.¹⁴³ Inoltre, l'opera raccolse recensioni molto positive, anche da parte di critici che nel passato avevano denigrato la musica di Verdi.¹⁴⁴ Eppure, anche ad altri suoi stretti corrispondenti come Ema-

¹⁴⁰ Lettera da Busseto, del 10 novembre 1852, di prossima pubblicazione in CVE.

¹⁴¹ Lettera da Busseto, del 12 novembre 1852, trascritta in ABBATI, II, pp. 185-186.

¹⁴² Lettera da Piacenza, del 20 dicembre 1852, trascritta in ABBATI, II, p. 187.

¹⁴³ Per le statistiche di tale allestimento si veda *supra*, il § 1.4.

¹⁴⁴ Per un'antologia di recensioni dell'opera si veda GARTIOUX, pp. 135-163.

nuele Muzio e Marie Escudier, il compositore ribadiva in quei giorni il proprio malcontento per l'esito dell'opera.¹⁴⁵ Ad esacerbare ancor di più il suo malumore contribuì la decisione maturata dal direttore dell'Opéra di accelerare i tempi della produzione della versione francese di *Luisa Miller*, e procedere all'esecuzione senza attendere l'arrivo dell'autore a Parigi per supervisionare l'allestimento.¹⁴⁶ Oltre che a Roqueplan stesso,¹⁴⁷ Verdi espone il proprio malcontento per tale risoluzione a Léon Escudier:

Non ho più nulla a dire su questa sfortunata *Miller*. Tutto quello che volevo l'ho detto a Ricordi. Ricordi farà quello che vorrà: farà proteste, farà liti, farà dichiarazioni: non so nulla. In quanto a me io non aveva che il modesto e semplice desiderio di assistere alle ripetizioni di quest'opera onde evitare possibilmente il *quinto massacro* delle mie opere a Parigi.

Era ben poca cosa aspettare qualche mese!! I vostri signori Direttori del teatro Italiano, e dell'Opéra non si sono degnati concedere questo favore... Così sia!! Non se ne parli più. Io non dirò più una parola, e desidero non sentirne, perché c'è da crepare di bile...¹⁴⁸

Questo documento fissa in modo emblematico una tappa cruciale nella storia dei rapporti di Verdi con il Théâtre Italien. Come si è visto nei capitoli precedenti, l'atteggiamento che il compositore italiano mantenne nei confronti dell'istituzione parigina in occasione di allestimenti (o progetti di allestimenti) delle sue opere evolvette gradualmente. In un primo tempo – ovvero in corrispondenza degli esordi parigini di *Nabucodonosor* e *Il prosritto* – Verdi dimostrò apprezzamento per l'attenzione che il Théâtre Italien riservava alle sue opere, in quanto la programmazione della sua musica su quel palcoscenico poteva rappresentare un eccellente viatico per ottenere rinomanza internazionale e per avviare collaborazioni con il lucroso teatro dell'Opéra. Al contempo, egli evitò di venire coinvolto nelle produ-

¹⁴⁵ A Muzio, Verdi scriveva: «vado a Roma, speriamo miglior fortuna nel Trovatore di Roma, che nella Miller di Parigi» (lettera da Genova, del 20 dicembre 1852, già posseduta dalla Libreria Gaspare Casella di Napoli; lo stralcio citato è tratto da una scheda della lettera conservata in I-PAi). Considerazioni quasi identiche venivano comunicate anche a Escudier, in una lettera del 25 dicembre 1852, da Genova, di prossima pubblicazione in *CVE*.

¹⁴⁶ L'opera andò in scena il 2 febbraio 1853, con interpreti principali Angelina Bosio (Luisa), Louis Gueymard (Rodolphe) e Filippo Morelli (Miller).

¹⁴⁷ «Voi credete che il mio silenzio sia una tacita adesione alla rappresentazione della *Miller*? V'ingannate. Io confidavo sulla vostra parola: voi mi promettete più volte chiaramente che non si sarebbe mai data la *Miller* senza il mio consentimento, ed io vivevo tranquillo. Ad onta di ciò la *Miller* si rappresenterà all'Opéra. Ve ne scrivo non per lagnarmene, ma per dichiararvi che è contro ogni mia volontà e contro ogni mio desiderio. Voi volete popolarizzare il mio nome in Francia? Non sarà certamente con questa traduzione, che io non conosco!»: lettera da Busseto, del 10 novembre 1852, trascritta in *Copialettere*, pp. 150-151.

¹⁴⁸ Lettera da Sant'Agata, del 23 novembre 1852, trascritta in *ABBIATI*, II, p. 179.

zioni, dichiarandosi convinto che la propria presenza *in loco* non fosse indispensabile per ottenere buone esecuzioni. Tuttavia, il primo laborioso allestimento de *I due Foscari*, oltre che il fallimento de *Il prosritto*, determinarono un mutamento nell'atteggiamento del compositore: tali produzioni convinsero Verdi che, in linea di massima, gli organici artistici del Théâtre Italien non padroneggiavano lo stile esecutivo proprio delle sue composizioni e, più in generale, dell'opera italiana contemporanea. Il compositore iniziò così a suggerire ai suoi editori francesi e italiani di impedire, per quanto possibile, la produzione delle sue opere nuove per Parigi nel caso in cui il teatro non avesse avuto a propria disposizione esecutori adatti. Con la produzione di *Luisa Miller* si verificò un'ulteriore evoluzione, che comportò il completo ribaltamento delle posizioni adottate da Verdi all'inizio del suo rapporto con il Théâtre Italien: il compositore iniziò cioè a pretendere che le sue opere nuove venissero prodotte dall'istituzione parigina solo nel caso in cui egli si fosse impegnato a curare personalmente l'allestimento. In altre parole, Verdi rivendicava il possesso della corretta chiave interpretativa delle proprie composizioni, l'unica che, a suo avviso, avrebbe potuto assicurare successo.

Com'è noto, il compositore rimodulò le proprie pretese in materia di esecuzione musicale di pari passo all'evoluzione del suo stile compositivo. Le crescenti complessità linguistiche, formali e sceniche delle sue opere imposero una ridefinizione dei parametri performativi, con la richiesta di competenze nuove rispetto alle prassi del passato. Questo processo di lunga durata sarebbe giunto a piena maturazione teorica negli anni Sessanta, quando Verdi, per identificare il rinnovamento da lui messo in atto, si servì della definizione, divenuta celeberrima, di opera «a intenzioni».¹⁴⁹ Con essa il compositore intendeva delineare un'estetica diversa da quella tradizionale dell'opera cosiddetta «a numeri»: un'estetica che aveva fra i suoi elementi fondativi il principio secondo il quale l'eccellente qualità del *cast* vocale fosse condizione necessaria ma non sufficiente per ottenere esecuzioni soddisfacenti. L'opera «a intenzioni» richiedeva, cioè, che ogni componente dello spettacolo (ovviamente i cantanti, ma anche l'orchestra, il coro, la messinscena) si stabilizzasse su elevati *standard* qualitativi. E affinché questa nuova estetica da teorica si facesse concreta era necessario, agli occhi di Verdi, che la responsabilità artistica degli spettacoli fosse affidata a chi del rinnovamento in atto fosse pienamente consapevole: l'autore stesso, anzitutto, o persone che, delle istanze di quest'ultimo, erano in grado di farsi fedeli discepoli e promotori.¹⁵⁰ La volontà via via crescente di Verdi

¹⁴⁹ La formula nella lettera che Verdi indirizzò, da Sant'Agata, a Cesare De Sanctis il 12 maggio 1869. La trascrizione del documento si può leggere in *Carteggi*, I, pp. 111-112.

¹⁵⁰ Su questi aspetti si vedano almeno GREGORY W. HARWOOD, *Verdi's Reform of the Italian Opera Orchestra*, in «19th-Century Music», x/2, 1986, pp. 108-134, MARCELLO CONATI, «Se l'opera è di getto, l'idea è una». Il pensiero di Verdi sull'interpretazione, in *Verdi 2001*, atti del convegno internazionale - Proceedings of the International Conference, Parma - New York - New Haven, 24 gennaio -

di esercitare uno stretto controllo sulle produzioni del Théâtre Italien deve dunque essere inquadrata in questo processo di lungo corso, già ben avviato negli anni Cinquanta. A quell'altezza cronologica, infatti, Verdi esercitava pressioni analoghe a quelle riservate all'istituzione parigina anche sui maggiori teatri lirici italiani che intendevano montare le sue opere più recenti. A coadiuvarlo in tali azioni erano il suo editore (Ricordi) e suoi stretti collaboratori (anzitutto Emanuele Muzio, spesso inviato, nei primi anni Cinquanta, ad occuparsi della direzione musicale in vece di Verdi¹⁵¹).

Tuttavia, il Théâtre Italien e, assieme ad esso, l'Opéra, erano osservati con un occhio di riguardo: sia perché erano quelle le principali vetrine internazionali delle opere di Verdi; sia perché – come il compositore, i suoi collaboratori e la critica avevano avuto modo di sottolineare più volte – esisteva una concreta distanza fra le prassi e le competenze esecutive proprie di tali istituzioni e quelle che si erano progressivamente stabilizzate nella penisola italiana. In questo senso, è emblematico ciò che Verdi scriveva agli Escudier alla vigilia del duplice allestimento parigino di *Luisa Miller*: «tanto il Teatro Italiano, quanto l'opéra non m'hanno arrecato finora che noje, e [...] nella mia oramai lunga carriera nissun teatro mi ha mai recato tanti dispiaceri quanto quelli».¹⁵²

La netta presa di posizione di Verdi nei confronti del Théâtre Italien non fu senza conseguenze: in misure e modalità diverse, gli Escudier e Ricordi assimilarono le ragioni del compositore, e irrigidirono di conseguenza le rispettive posizioni nei confronti dei direttori dell'istituzione parigina. Quando Corti, sul finire della stagione 1852-53, iniziò a progettare la produzione di un'altra opera di Verdi nuova per Parigi, ovvero *Rigoletto*, gli Escudier – che malgrado i malumori del compositore continuarono ad appoggiare il direttore italiano¹⁵³ – annunciarono l'iniziativa in questi termini: «M. Corti s'est mis en relation avec le maître VERDI, pour

1° febbraio 2001, a cura di Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin, Marco Marica, Firenze, Olschki, 2003, pp. 353-384, e ALESSANDRO DI PROFIO, *L'Ours à la baguette. Verdi chef d'orchestre à Paris*, in «Musiques - Images - Instruments», 12, 2011, pp. 131-168.

¹⁵¹ Varie lettere che Muzio indirizzò alla casa Ricordi nei primi anni Cinquanta dimostrano che il direttore, quando chiamato a curare esecuzioni di opere di Verdi, mirava consapevolmente a farsi fedele portatore delle istanze dell'autore. I documenti in questione, ad oggi inediti e non analizzati dagli studiosi, sono conservati in I-Mr e riprodotti in formato digitale sul portale <www.internetculturale.it>.

¹⁵² Si veda *supra*, n. 140.

¹⁵³ Alla chiusura della stagione, Marie Escudier affermava: «M. Corti a fait plus qu'on n'était en droit d'espérer d'une administration nouvelle, qui venait, après toutes sortes de déceptions et de désastres, prendre possession d'une entreprise abandonnée de tout le monde [...]. Peu à peu et toujours au milieu de difficultés nouvelles, M. Corti, était parvenu à composer une troupe qui renfermait des sujets de premier ordre, à monter avec éclat des œuvres inconnues du public parisien, et à remettre debout l'ancien répertoire que les vers commençaient à ronger» (MARIE ESCUDIER, *Théâtre Impérial Italien. Réponse à des bruits calomnieux [...]*, in FM, XVII/22, 29 mai 1853, p. 174).

l'engager à venir mettre en scène un de ses derniers et meilleurs opéras, RIGOLETTO». ¹⁵⁴ Se osservata alla luce di quanto illustrato in precedenza, tale dichiarazione sembra tradurre le istanze di Verdi: dal punto di vista degli Escudier, la presenza dell'autore all'allestimento dell'opera avrebbe comportato un'esecuzione eccellente, e, di conseguenza, di successo. Da questa altezza cronologica in poi, in casi simili, gli Escudier avrebbero puntualmente riutilizzato argomentazioni analoghe. Nel caso in questione, tuttavia, l'annuncio degli Escudier non ebbe seguito: valutati gli organici artistici del Théâtre Italien, Verdi non solo rifiutò di montare *Rigoletto*, ma auspicò l'abbandono del progetto, che in effetti fu accantonato. ¹⁵⁵

Se gli Escudier, attraverso la loro attività critica, mirarono a sensibilizzare l'opinione pubblica sulle questioni in oggetto e a influenzare di conseguenza l'attività del Théâtre Italien, Ricordi, dopo le spinose vicende di *Luisa Miller*, affrontò il problema dal punto di vista legale, avviando pratiche che avrebbero segnato una nuova fase nella storia della relazione fra Verdi e l'istituzione parigina.

5. Nuovi strumenti legali

Luisa Miller non fu l'unica opera di Verdi che Corti produsse nel corso della stagione 1852-53. Oltre a una ripresa *Ernani* – che, in mancanza del rinnovo degli accordi con Hugo per l'utilizzo del libretto originale, venne data ancora come *Il proscritto* –, fu eseguita, assieme a spezzoni di altre opere, una parte del prologo di *Attila*, opera che non era mai stata proposta al pubblico parigino. ¹⁵⁶ Con la Cruvelli nei panni di Odabella e Agostino Susini in quelli di Attila, il frammento eseguito – con tutta probabilità la terza scena ¹⁵⁷ – ricevette ottima accoglienza e destò curiosità, tanto che alcuni critici auspicarono la produzione completa dell'opera nel corso della successiva stagione. ¹⁵⁸

La musica di Verdi, insomma, occupò una parte abbastanza consistente del cartellone del Théâtre Italien, assestandosi su una percentuale del 15% del totale

¹⁵⁴ *Théâtre Italien*, in *FM*, XVII/9, 27 février 1853, p. 73. I maiuscoletti sono nel testo.

¹⁵⁵ Lettera da Venezia, dell'8 marzo 1853, di prossima pubblicazione in *CVE*.

¹⁵⁶ Un esemplare della locandina dello spettacolo del 16 maggio è conservato in F-Po, *Archives. Théâtres. Paris. - Th. Italien*, 22: «Programmes et affiches», dossier: «Progr. 1853».

¹⁵⁷ Lo si deduce da ESCUDIER, *Théâtre Impérial Italien. Le prologue d'Attila. Représentation d'adieu au bénéfice de Napoleone Rossi*, in *FM*, XVII/21, 22 mai 1853, p. 165, e dalla recensione dello spettacolo pubblicata il 19 maggio 1853 su «L'entre'acte», trascritta in GARTIOUX, p. 176.

¹⁵⁸ Si vedano THÉOPHILE GAUTIER, *Feuilleton de La presse*, in «La presse», 23 mai 1853, e P.[AUL] S.[CUDO], *Théâtre Impérial Italien. Clôture. Représentation extraordinaire*, in *RGMP*, XX/22, 29 mai 1853, p. 194.

delle rappresentazioni¹⁵⁹ – percentuale simile a quella della stagione precedente, e che sarebbe con ogni probabilità aumentata nel caso in cui Verdi e i suoi editori non avessero arginato l'azione di Corti. Di fatto, l'approccio di quest'ultimo alla musica del compositore italiano fu simile a quello adottato da Lumley nella sua ultima stagione al Théâtre Italien: entrambi i direttori guardarono con sempre maggior insistenza alle opere di Verdi, e, muovendosi forzosamente entro i limiti imposti da Verdi stesso e dai suoi editori, puntarono sull'inserimento di tali composizioni nel repertorio dell'istituzione. In particolare, *Ernani* fu allestita per tre stagioni consecutive, e negli anni a venire avrebbe continuato ad apparire nei cartelloni. Di fatto, si stava concretizzando un'inversione di tendenza rispetto al periodo compreso fra il 1847 e il 1851, durante il quale le opere di Verdi avevano occupato una posizione del tutto marginale nella programmazione del Théâtre Italien. Il progressivo acclimatamento della musica del compositore italiano in seno all'istituzione parigina venne peraltro sottolineato da importanti voci della critica locale. Nella recensione della prima rappresentazione di *Luisa Miller*, Gautier scriveva:

En lui seul [cioè Verdi] réside l'avenir du Théâtre Italien de Paris, auquel ses œuvres passées et à naître forment et formeront un large répertoire tout à fait neuf qui alternera heureusement avec les chefs-d'œuvre des maîtres précédents.

Peu à peu Verdi triomphera de cette espèce de réserve craintive du public français ; déjà la glace est rompue et des relations plus sympathiques s'établissent entre l'œuvre et les auditeurs. On commence à se faire aux façons du jeune maître ; on comprend quelques-uns de ses effets et on se risque à l'applaudir ça et là, du bout des gants, il est vrai ; mais on ira bientôt à paumes franches quand l'on sera entré plus avant dans l'intimité de son génie, et qu'on n'aura plus peur d'être dupe d'une réputation ultramontaine surfaite.¹⁶⁰

Insomma, pur non ancora entrato a far parte di quella ristretta cerchia di autori calssici, il cui talento e la cui celebrità non potevano essere messi in discussione, Verdi era ormai riconosciuto come il principale esponente dell'opera italiana contemporanea, nonché colui che avrebbe assicurato al genere futura prosperità. Un ulteriore indizio del fatto che le opere del compositore iniziassero ad essere progressivamente accettate dai parigini lo si può forse individuare negli elogi convinti che, alla chiusura della stagione 1852-53, Corti ricevette da parte della critica: egli fu incoraggiato a dar seguito alla politica artistica intrapresa, caratterizzata anche dalla produzione di opere contemporanee (oltre a *Luisa Miller*, *Il proscritto* e ai frammenti di *Attila* era stata proposta per la prima volta a Parigi *Il bravo* di Mercadante).

Gli auspici della stampa, tuttavia, non si avverarono. Le condizioni economiche dell'impresa si rivelarono ancora una volta insostenibili: nel corso della stagione Corti maturò forti perdite e, vistosi negare un aiuto finanziario da parte dello

¹⁵⁹ Per i dati statistici della stagione si veda *supra*, § 1.4.

¹⁶⁰ THÉOPHILE GAUTIER, *Feuilleton de La presse*, in «La presse», 13 décembre 1852.

Stato, optò per le dimissioni.¹⁶¹ Ancora una volta il privilegio del Théâtre Italien era vacante. Secondo la stampa i postulanti alla carica furono pochi:¹⁶² le fallimentari esperienze amministrative dell'ultimo quinquennio dovevano aver palesato le sostanziali difficoltà di gestione dell'istituzione. Il successore di Corti venne infine individuato nella persona di Cesare Ragani, al quale fu assegnata, con decreto ministeriale del 19 ottobre 1853, la direzione del teatro per nove anni.¹⁶³ Ex ufficiale dell'esercito di Napoleone I, marito del contralto Giuseppina Grassini e zio delle cantanti Giuditta e Giulia Grisi, Ragani non aveva esperienza delle amministrazioni teatrali, ma vantava conoscenze e appoggi altolocati, sia in ambito artistico che politico.¹⁶⁴

Se si osservano la compagnia e il repertorio annunciati nel programma della stagione 1853-54,¹⁶⁵ si può ritenere che la politica artistica di Ragani fosse più conservativa, se non addirittura restaurativa, rispetto a quelle di Lumley prima, e di Corti poi. Con il nuovo direttore tornarono a Parigi Mario, Tamburini e l'Alboni, tre celebrità del repertorio belcantista che avevano fatto le fortune del Théâtre Italien prima del 1848; a questi furono affiancati il tenore Italo Gardoni – primo interprete assoluto de *I masnadieri*, ma votato prevalentemente alle opere di Bellini e Donizetti – ed Erminia Frezzolini – soprano celeberrimo, nuovo per le scene parigine, che padroneggiava un repertorio assai vasto e spiccava specialmente in quello verdiano, ma la cui voce manifestava ormai segni di decadenza. Della compagnia di Ragani facevano parte anche artisti giovani come il baritono Francesco Graziani, che si era recentemente distinto ne *Il trovatore* a Firenze, e avrebbe presto guadagnato fama internazionale come interprete verdiano, ma di certo gli artisti di maggior spicco possedevano, in linea di massima, caratteristiche adatte ad interpretare le opere dell'«ancienne école» italiana, piuttosto che quelle della «nouvelle école».

¹⁶¹ Si vedano due lettere di Corti al Ministre d'État, Paris, 13 juillet 1853 e 28 juillet 1853, in F-Pan, F²¹ 1114, *dossier*: «Th. Italien. Directeurs. M^r Corti», *sous-dossier*: «Cautionnement. Démission. 1853».

¹⁶² Secondo il corrispondente parigino dell'«Italia musicale» furono soltanto due gli aspiranti alla carica (*Cronaca musicale di Parigi*, in «L'Italia musicale», v/66, 17 agosto 1853, p. 264).

¹⁶³ Si veda l'*Arrête* del Ministère d'État del 19 ottobre 1853 e il *Cahier des Charges* del 25 ottobre 1853, entrambi in F-Pan, F²¹ 1114, *dossier*: «Th. Italien. Directeurs. M^r Ragani», *sous-dossier*: «Nomination. Cahier des Charges. Démission. 1853-1855».

¹⁶⁴ In particolare, nella lettera al Ministre d'État con la quale richiedeva il privilegio del Théâtre Italien (Paris, 3 août 1853, in F-Pan, F²¹ 1114, *dossier*: «Th. Italien. Directeurs. M^r Ragani», *sous-dossier*: «Nomination. Cahier des Charges. Démission. 1853-1855»), Ragani si professava intimo conoscente di Rossini e del principe Giuseppe Poniatowski, *protégé* dell'imperatore Napoleone III (su Poniatowski si veda *supra*, il § 2.4).

¹⁶⁵ Un esemplare del programma a stampa della stagione è conservato in F-Po, *Archives. Théâtres. Paris. - Th. Italien*, 22: «Programmes et affiches», *dossier*: «Progr. 1853»

E infatti, che il nuovo direttore volesse rivolgersi soprattutto al repertorio tradizionale trova conferma nell'elenco di ventinove opere entro le quali egli annunciò di voler selezionare la programmazione stagionale: l'autore presente con un maggior numero di titoli (nove) era Rossini; seguivano Donizetti (sei), Bellini (cinque), Mozart e Verdi (due), Alary, Coppola, Mercadante, Nicolai e Pacini (uno). Le due opere del compositore di Busseto inserite nel programma erano *Ernani* e *Rigoletto*, la seconda delle quali fino ad allora non era mai eseguita a Parigi. Dunque, la musica di Verdi occupava una posizione tutto sommato marginale nei progetti di Ragani, specie se confrontata a quella che gli era stata riservata da Corti nel programma della stagione precedente.

Il compositore non solo non si dispiacque dell'esigua attenzione che Ragani sembrava riservare alle sue opere, ma, poco dopo la pubblicazione del programma della stagione, interpellò Tito Ricordi affinché si adoperasse per bloccare sul nascere qualunque eventuale progetto per la produzione di due titoli fino ad allora mai apparsi a Parigi: *Il trovatore* e *Rigoletto*. A preoccupare Verdi era la *troupe* di Ragani, ritenuta inadeguata per le sue opere:

Permettimi un piccolo consiglio. Il Teatro Italiano si apre: Se desideri che *Rigoletto* ed il *Trovatore* non sieno ruinate tu farai il possibile per impedirne la rappresentazione. Tu mi dirai che Mario, Alboni, Frezzolini, Gardoni sono nomi rispettabili. D'accordo: ma non vi è molta simpatia tra il loro canto e la mia musica. Le mie opere hanno bisogno di artisti più modesti di nome, ma che cantino con più amore, e passione. Fidati di me che me n'intendo un poco d'effetto. Ti sia d'esempio *Luisa Miller*. Era un'opera buona per Parigi, ma l'inesperienza d'Alaffre e di tuo padre l'hanno ruinata per sempre. Peccato!¹⁶⁶

Il grado di stima che Verdi nutriva per i cantanti ingaggiati da Ragani è ulteriormente precisato in una lettera indirizzata a Piave, nella quale il compositore rendicontava le sue impressioni di spettacoli dati al Théâtre Italien durante un suo soggiorno parigino all'inizio del 1854: «Non ti parlo degli Italiani: non sono stato che due sere. Cantano così bene, così perfettamente, così meravigliosamente... oh! da fare allungare i coglioni fino alle scarpe...».¹⁶⁷

L'appello di Verdi a Ricordi non restò inascoltato: l'editore, infatti, avviò subito pratiche tramite le quali puntava a rivendicare il pieno controllo sull'utilizzo in Francia delle opere di Verdi di sua proprietà. Il raggiungimento di tale obiettivo

¹⁶⁶ Lettera da Parigi, del 7 novembre 1853, pubblicata in GIUSEPPE VERDI, *Lettere*, a cura di Eduardo Rescigno, Torino, Einaudi, 2012, p. 292. Come si vedrà più avanti, Alaffre era l'autore della versione francese del libretto data all'Opéra pochi mesi prima; inoltre, era anche cessionario della proprietà dell'opera per la Francia.

¹⁶⁷ Lettera da Parigi, del 10 febbraio 1854, pubblicata in EVAN BAKER, *Lettere di Giuseppe Verdi a Francesco Maria Piave 1843-1865 [...]*, in «Studi verdiani», 4, 1986-1987, pp. 136-166: 160-161.

era in realtà tutt'altro che semplice a causa delle carenze che a quell'epoca caratterizzavano la legislazione sulla proprietà letteraria e artistica.

L'evoluzione della legislazione sul diritto d'autore in ambito musicale nella Francia dell'Ottocento è stata oggetto di un importante studio di Christian Sprang, il quale si è pure concentrato sulle vicende giudiziarie che opposero Verdi al direttore del Théâtre Italien Toribio Calzado nel periodo 1856-57.¹⁶⁸ Quest'ultimo argomento, per molti versi cruciale e sul quale si tornerà più avanti,¹⁶⁹ aveva già attirato l'attenzione di Ursula Gunther, e in seguito è stato ulteriormente dettagliato da Anik Devriès-Lesure.¹⁷⁰ Nessuno dei tre autori, tuttavia, si è occupato delle vicende verificatesi nel periodo immediatamente precedente: vicende in realtà fondamentali per delineare un quadro completo della questione. In via preliminare, occorre però fissare alcuni dati generali sullo stato della legislazione francese sul diritto d'autore nella prima metà dell'Ottocento, con riferimento particolare ai diritti riconosciuti agli autori stranieri.¹⁷¹

Fu a partire dalla rivoluzione del 1789 che i diritti degli autori e degli artisti iniziarono progressivamente ad essere riconosciuti dallo Stato francese. Una legge del 19-24 luglio 1793 introdusse il principio secondo il quale scrittori, compositori e pittori godevano del diritto esclusivo di «vendre, fair vendre, distribuer» le loro opere sul territorio della Repubblica francese, e «d'en céder la propriété en tout ou en partie»; gli eredi godevano di tale diritto per i dieci anni successivi alla morte dell'autore. La legge tuttavia non precisava se a possedere tali diritti fossero sia i francesi che gli stranieri. Tale questione venne risolta con un decreto del 5 febbraio 1810, per mezzo del quale si stabiliva parità di condizioni per tutti gli autori, francesi e non. In seguito, tuttavia, la giurisprudenza impose un importante distinguo: l'autore straniero possedeva i medesimi diritti del francese solo nel caso in cui la sua opera fosse pubblicata per la prima volta in Francia; invece, non vantava alcun

¹⁶⁸ CHRISTIAN SPRANG, *Grand Opéra vor Gericht*, Baden-Baden, Nomos Verlagsgesellschaft, 1993. In particolare, per i processi fra Verdi e Calzado si vedano pp. 193-214. Dello stesso autore, sempre sul tema del diritto d'autore in Francia nell'Ottocento, si veda anche *Zwischen «Entdeckung» und Globalisierung Das französische Musikurheberrecht des 19. Jahrhunderts*, in *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, sous la direction de Hans Erich Bödeker, Patrice Veit, Michael Werner, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2002, pp. 47-61.

¹⁶⁹ Si veda *infra*, il § 4.3.

¹⁷⁰ URSULA GÜNTHER, *“Rigoletto” à Paris*, in *L'opera tra Venezia e Parigi*, atti del convegno internazionale di studi, Venezia, 11-13 settembre 1986, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olshki, 1988, I, pp. 269-314, ANIK DEVRIÈS-LESURE, *Les démêlés de Verdi avec le Théâtre Italien sous la direction de Toribio Calzado (1855-1863)*, in «Studi verdiani», 13, 1998, pp. 155-182.

¹⁷¹ Le informazioni che seguono sono mutate dagli studi di Christian Sprang citati *supra*, n. 168.

diritto se la prima pubblicazione era avvenuta all'estero. Tale norma era sintomatica dell'assenza di una regolamentazione del diritto d'autore condivisa a livello europeo. In quel periodo, infatti, una parte consistente degli Stati del continente sviluppò una propria legislazione in materia, ma mancava una concertazione internazionale; di conseguenza, un autore vedeva generalmente salvaguardati i propri diritti all'interno dei confini della propria nazione, mentre all'estero godeva di protezioni minime, se non nulle.

Le condizioni iniziarono progressivamente a mutare attorno agli anni Quaranta. Con il notevole sviluppo dell'editoria si fece a mano a mano più forte l'esigenza della creazione di un sistema di regole condiviso a livello internazionale. Il primo passo in questa direzione fu la stipula di trattati bilaterali per mezzo dei quali uno Stato si impegnavo a proteggere il diritto degli autori appartenenti ad un'altra nazione, e viceversa. Il principio che informava tali trattati era dunque quello della reciprocità. La Francia fu particolarmente attiva in questo genere di operazioni. Fra il 1840 e il 1853 strinse accordi con una ventina di Stati europei, due dei quali italiani: il Regno di Sardegna (nel 1843) e il Granducato di Toscana (nel 1853). Tali trattati, tuttavia, risolvevano solo in maniera parziale il problema, quando era ormai evidente la necessità di un approccio globale. Proprio sulla base di tale esigenza, il 28 marzo 1852 Napoleone III emanò un decreto-legge espressamente consacrato alla regolamentazione della «*propriété artistique et littéraire des ouvrages publiés à l'étranger*». Tale decreto rappresentò un punto di svolta cruciale, in quanto eliminava la giurisprudenza accumulatasi a partire dal decreto del 1810 e sostituiva il principio della reciprocità instaurato con i trattati bilaterali con quello dell'unilateralità: la Francia si impegnavo a riconoscere a tutti gli autori i medesimi diritti, a prescindere dalla loro nazionalità. Venne così espressamente abolita la diversità di trattamento fra le opere di autori stranieri pubblicate per la prima volta sul suolo francese e quelle pubblicate per la prima volta all'estero: in particolare, si stabiliva che «*la contrefaçon sur le territoire français d'ouvrages publiés à l'étranger [...] est un délit*», così come era delitto il commercio («*débit, [...], exportation et [...] expédition*») di opere contraffatte.¹⁷²

Nel periodo oggetto di questo capitolo gli editori di Verdi si confrontavano dunque con una legislazione francese sul diritto d'autore in profonda evoluzione, teoricamente favorevole alle istanze che potevano avanzare soggetti stranieri ma, di fatto, non ancora stabilizzatasi nella pratica comune. In particolare, non era stato ancora verificato un aspetto che, dal punto di vista dei diritti di un compositore di opere musicali, aveva rilevanza fondamentale, ovvero se il diritto di proprietà che vantava un autore straniero riguardava anche la rappresentazione delle sue opere.

¹⁷² Il testo completo del decreto si può leggere in CHARLES BALLOT, *Consultation. Droits des auteurs étrangers en France en matière de propriété littéraire et artistique*, [Paris], Imp. L. Grimaux et C^e, [1854] (Appendice 4).

A ben vedere, era proprio questa la questione di cruciale interesse per Verdi nelle sue contese con il Théâtre Italien.

Come si è visto, a mano a mano che si sviluppava il suo rapporto con l'istituzione parigina, il compositore esprime con sempre maggior insistenza il desiderio di poter impedire, o quantomeno arginare, il libero utilizzo della sua musica. Tuttavia, fino all'emanazione del decreto imperiale del 1852 sul diritto d'autore, né lui né i suoi editori possedevano strumenti legali che potevano supportare tali pretese. La Francia, infatti, non aveva stipulato alcun trattato sulla proprietà artistica con lo Stato del quale Verdi era cittadino, cioè il Ducato di Parma: pertanto, le opere del compositore erano da considerarsi di dominio pubblico, e i direttori del Théâtre Italien potevano servirsene liberamente. Ben consapevoli di tale condizione, Verdi e i suoi editori cercarono di volta in volta soluzioni di compromesso, tramite le quali influenzare l'azione degli amministratori del teatro.¹⁷³

Pur pragmatico, tale *modus operandi* aveva ovviamente un'efficacia del tutto incerta. Perciò, divenne ben presto chiara la necessità di individuare soluzioni più solide, che facessero ricorso agli strumenti che l'allora vigente legislazione francese sul diritto d'autore poteva fornire. I primi passi mossi in tal direzione da Verdi e da Ricordi risalgono al 1852, in corrispondenza con il progetto di Lumely di montare per la prima volta *Luisa Miller*. Del tutto contrario a tale allestimento, il compositore si rivolse al suo editore italiano affinché escogitasse un modo per bloccare l'iniziativa del direttore del Théâtre Italien.¹⁷⁴ La soluzione individuata da Ricordi fu la cessione di tutti i diritti di proprietà di *Luisa Miller* per la Francia a un cittadino francese, ovvero Benjamin Alaffre, autore della traduzione del libretto dell'opera che circa un anno più tardi sarebbe stata utilizzata per la produzione del titolo all'Opéra.¹⁷⁵ Con ogni probabilità la cessione fu solo fittizia: attraverso tale metodo – che, come si vedrà, sarebbe stato riutilizzato pochi mesi più tardi per altre opere – Ricordi manteneva di fatto la completa proprietà dell'opera, ma si assicurava la possibilità di ricorrere alla legislazione francese per tentare di sottrarla al dominio pubblico. L'editore auspicava infatti che il cessionario, in quanto cittadino francese,

¹⁷³ Si rammenti il caso sopra esposto di Ronconi, al quale, per impedirgli di montare *La battaglia di Legnano* e *Rigoletto*, fu negata la fornitura dei materiali esecutivi e, quale ulteriore elemento di dissuasione, furono prospettati esiti mediocri attraverso le pagine de «La France musicale» (si veda *supra*, il § 3.1). A conferma del fatto che Verdi fosse ben consapevole della propria condizione si ricordi, invece, la lettera inviata a Escudier il 29 novembre 1850 a proposito della possibilità, accarezzata da Lumley, di montare *Luisa Miller*: «Le mie opere sono di ragione pubblica e Lumley ne può fare tutto quello che vuole» (si veda *supra*, il § 3.2).

¹⁷⁴ Lettera di Verdi a Giovanni Ricordi del 22 gennaio 1852, attestata dalla lettera di Giovanni Ricordi a Verdi, da Milano, del 27 gennaio 1852, pubblicata in *Copialettere*, pp. 131-133.

¹⁷⁵ Si veda la lettera di Giovanni Ricordi a Verdi, da Milano, del 27 gennaio 1852, pubblicata in *Copialettere*, pp. 131-133.

avrebbe potuto rivendicare tutti i diritti riservati ad un'opera composta da un autore locale, o ad un'opera di uno straniero pubblicata per la prima volta in Francia. Come attesta la lettera con la quale tale operazione venne portata a conoscenza di Verdi, quello di Ricordi era un mero «tentativo»,¹⁷⁶ la cui efficacia restava tutta da verificare. E, in effetti, l'esito sperato non fu raggiunto: come si è già illustrato, pur accantonata da Lumley, *Luisa Miller* fu prodotta la stagione successiva da Corti contro il volere di Verdi, di Ricordi e di Alaffre, con materiale esecutivo non ufficiale e, dunque, come opera di dominio pubblico.

Il problema della protezione della proprietà delle opere di Verdi si ripropose un anno più tardi, proprio quando il compositore sollecitò Ricordi affinché non concedesse a Ragani la possibilità di montare *Rigoletto* e *Il trovatore*.¹⁷⁷ Come ha mostrato Stefano Baia Curioni, in quel torno d'anni l'editore italiano aveva una particolare propensione ad intraprendere azioni legali volte a proteggere il diritto d'autore, sia in ambito italiano che internazionale:¹⁷⁸ anche in quell'occasione egli si mosse in tale direzione. In primo luogo, in maniera analoga a quanto avvenuto con *Luisa Miller*, Ricordi cedette in modo fittizio la proprietà delle due opere in questione e di altre tre opere di Verdi (*La battaglia di Legnano*, *La traviata* e *Stiffelio*) ad un cittadino francese, l'editore François Blanchet. I termini e lo scopo di tale cessione furono comunicati in modo dettagliato al compositore:

Vengo ora al tuo consiglio riguardo al Rigoletto e Trovatore perché io ne impedisca l'esecuzione a cod° teatro Italiano. Intorno a questo importante proposito non mi resi trascurato dopo l'affare della Miller, la quale tra parentesi risorgerà a suo tempo anche costì. Veduto l'abuso che se ne fece al Teatro Italiano costì con spartito preso altrove astenendosi d'aver il diritto di servirsene, ho fatto una legale cessione di proprietà degli spartiti per le rappresentazioni in Francia tanto in Italiano che in Francese delle opere Rigoletto, B^a di Legnano, e Stiffelio, e delle rappresentazioni e stampa della Traviata e Trovatore a cod° editore S. F. Blanchet, 9 Rue Croix des petits Champs. Del Rigoletto, B^a di Legnano, e Stiffelio per le sole rappresentazioni, perché la stampa è già ceduta agli Escudier, che già ritirarono dal Blanchet, che ne è editore, le lastre del Rigoletto, e ritireranno poi quelle della B^a di Legnano e Stiffelio quando avranno pagato le relative somme di prezzo. Delle altre due Traviata e Trovatore la cessione è per le rappresentazioni e la stampa, perché quest'ultima non ancora sub-ceduta né agli Escudier, né ad altri. Avverti però che questa cessione fatta ne' freddi termini col Blanchet non è che una finta al solo scopo onde poter impedire che si rappresentino queste opere con copie avute d'altra parte, facendo valere i suoi apparenti diritti di proprietà; e difatti Blanchet con sua carta del 30 Genn.° 53 dichiarò che questa cessione era stata fatta allo scopo unico di difendere i miei diritti di proprietà in Francia, ma che questa proprietà restava sempre devoluta a me. Tu

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 133.

¹⁷⁷ Si veda *supra*, n. 166.

¹⁷⁸ STEFANO BAI A CURIONI, *Mercanti dell'Opera. Storie di Casa Ricordi*, Milano, Il Saggiatore, 2011, pp. 61-82.

vedi da ciò che io presi il solo partito che mi rimaneva per impedire che si rinnovasse il caso della Miller.¹⁷⁹

La cessione a Blanchet, dunque, era un espediente tramite il quale Ricordi sperava di dotarsi di mezzi legali utili ad impedire al Théâtre Italien di servirsi liberamente delle cinque opere in oggetto.

L'editore italiano non si limitò comunque a tale operazione. Nella stessa lettera e in un'altra di poco successiva¹⁸⁰ egli comunicò a Verdi di aver commissionato un consulto legale volto a stabilire in maniera definitiva quali fossero i diritti degli autori stranieri in Francia in materia di proprietà letteraria e artistica. L'elaborazione di tale documento fu affidata a Charles Ballot, giureconsulto ed eminente avvocato del foro parigino, noto anche al grande pubblico per la sua collaborazione, in qualità di esperto di diritto, con il quotidiano «Le siècle».¹⁸¹ Co-firmato dagli autorevoli giuristi Jean-Baptiste Duvergier e Alphonse Paillet, il consulto di Ballot fu deliberato alla fine di agosto del 1853, e dato alle stampe, in forma di opuscolo, nel corso dell'anno seguente.¹⁸²

Le argomentazioni di Ballot muovevano dal conflitto che, nel 1852, oppose Ricordi e Alaffre a Corti per l'allestimento di *Luisa Miller* al Théâtre Italien. Dopo una complessiva disamina della legislazione e della giurisprudenza francese sulla proprietà letteraria e artistica, Ballot individuava nel già citato decreto imperiale del 1852 il testo di riferimento per dirimere questioni di tal genere in un modo che egli riteneva definitivo e inequivocabile. Per il giurista, tale legge introduceva il principio secondo il quale un autore straniero possedeva pieno diritto di proprietà in Francia – ovvero il diritto esclusivo di riproduzione e di rappresentazione – su ogni sua opera musicale composta, pubblicata e rappresentata per la prima volta all'estero; i medesimi diritti, inoltre, erano riconosciuti al cittadino francese cessionario dei diritti di un autore straniero. Nel caso specifico del diritto di rappresentazione, Ballot sosteneva che il decreto avesse effetto retroattivo: l'autore (o il suo cessionario) vedeva protetti i suoi diritti di proprietà sia sulla rappresentazione di opere pubblicate all'estero dopo l'emanazione del decreto del 1852, sia delle opere precedenti al decreto.

¹⁷⁹ Lettera di Tito Ricordi a Verdi (Milano, 15 novembre 1853); la trascrizione si basa sulla riproduzione conservata in I-PAi.

¹⁸⁰ Lettera di Tito Ricordi a Verdi (Milano, 7 dicembre 1853); la trascrizione si basa sulla riproduzione conservata in I-PAi.

¹⁸¹ Per il profilo biografico di Ballot si vedano ÉDOUARD LAFERRIÈRE, *Notice sur M. Charles Ballot, vice-président du conseil d'État*, Paris, Alcan-Lévy, 1887, e ERNEST CARTIER, *Charles Ballot (1818-1885). Notice biographique*, Paris, Chevalier-Marescq et C^{ie}, 1887.

¹⁸² BALLOT, *Consultation. Droits des auteurs étrangers en France* cit., (Appendice 4).

Il consulto di Ballot forniva un'esaustiva base giuridica a quanto da tempo Verdi e i suoi editori pretendevano. In particolare, il compositore possedeva finalmente uno strumento che gli avrebbe permesso di opporsi legalmente al libero allestimento delle sue opere sul palcoscenico del Théâtre Italien. La possibilità di testare l'efficacia della tesi di Ballot e dell'espedito della fittizia cessione di opere di Verdi a Blanchet si presentò in tempi ridottissimi. In ottemperanza a quanto annunciato nel programma della stagione, nell'autunno del 1853 Ragani pianificò la prima rappresentazione locale di *Rigoletto*. Verdi, che si trovava allora a Parigi, contattò immediatamente Ricordi affinché intraprendesse tutte le azioni necessarie per opporsi alla realizzazione del progetto.¹⁸³ L'editore mobilitò subito Blanchet, al quale fu richiesto di far valere le proprie ragioni di cessionario dell'opera;¹⁸⁴ quindi diede incarico a Ballot – in concorso con lo stesso Blanchet – di procedere a tutti gli atti legali utili a bloccare il piano di Ragani, in conformità alle tesi che l'avvocato aveva esposto nel suo consulto.¹⁸⁵ Come chiariva Ricordi stesso, tali misure servivano a difendere sia le ragioni artistiche dell'autore e della sua opera, sia quelle economiche dell'editore:

tutto quello che è umanamente possibile io non lo trascuro, e tu puoi crederlo perché ci ho io pure tutto il mio proprio interesse, quand'anche non si trattasse di quello che mi preme di più, cioè di fare tutto quello che tu mi comandi, e di avere tutto l'impegno per la difesa del tuo amor proprio, del tuo onore, e della tua fama contro la quale gridano invano i botoli moderni come contro la luna.¹⁸⁶

A supporto di tale azione si mobilitarono anche gli Escudier, i quali, tramite «La France musicale», sottoposero per la prima volta all'attenzione del pubblico un sunto della tesi elaborata da Ballot, e mostrarono come essa poteva trovare applicazione nel caso del progetto di Ragani inerente *Rigoletto*:

Le Théâtre Italien, ou du moins quelques journaux annoncent un ouvrage de Verdi, *Rigoletto* ! C'est une erreur sans doute. Le Théâtre Italien, d'après la nouvelle législation, qui donne en France aux auteurs étrangers les mêmes droits qu'aux auteurs indigènes, ne peut s'approprier une partition sans le consentement formel du compositeur, et nous croyons pouvoir affirmer que Verdi, dont les ouvrages, jusqu'à ce jour, ont été chantés contre son gré, n'a pas donné et ne donnera pas son autorisation, à moins que Ronconi ne soit là pour ce rôle formidable de *Rigoletto*, devenu, si

¹⁸³ Lettera di Verdi a Tito Ricordi del 18 novembre 1853, attestata dalla lettera di Tito Ricordi a Verdi, da Milano, del 28 novembre 1853, conservata in I-BSAv e, in riproduzione, in I-PAi.

¹⁸⁴ Lettera di Tito Ricordi a Verdi, da Milano, del 28 novembre 1853, in I-BSAv; la trascrizione si basa sulla riproduzione conservata in I-PAi.

¹⁸⁵ Lettera di Tito Ricordi a Verdi, da Milano, del 7 dicembre 1853, in I-BSAv; la trascrizione si basa sulla riproduzione conservata in I-PAi.

¹⁸⁶ *Ivi*.

l'on en croit ses succès à Londres et à Saint-Pétersbourg, sa meilleure création. Que M. Ragani attende ; qu'il laisse le jeune maître tranquille. Il travaille en ce moment pour la grande scène de l'Opéra ; qu'on ne l'expose pas à faire des réclamations, lui dont la modestie égale l'immense talent. Ce serait à contre-cœur, nous en sommes persuadés, qu'il voudrait occuper la presse et le public de sa personne et de ses œuvres.¹⁸⁷

In assenza di interpreti adatti (in questo caso Ronconi, cui si auspicava venisse affidata la parte di Rigoletto), secondo gli Escudier Verdi era in condizione di opporsi all'esecuzione delle sue opere. Si può notare che tale facoltà veniva presentata come un dato di fatto incontestabile, mentre derivava, in realtà, da un'interpretazione della legge la cui validità non era stata ancora verificata in ambito giudiziario. Ciononostante, Ragani accantonò il progetto e (come si vedrà nel prossimo capitolo) anche in seguito avrebbe operato in ottemperanza alle tesi esposte da Ballot. Probabilmente il direttore agì in tal modo per due ragioni. In primo luogo, adottare soluzioni in contrasto con le posizioni assunte da Verdi e dalla sua cerchia di collaboratori avrebbe quasi certamente dato luogo ad una procedura giudiziaria il cui esito sarebbe stato quantomeno incerto – tanto più se si considera che, a supporto delle proprie ragioni, la parte di Verdi poteva servirsi delle tesi di un avvocato autorevole quale Ballot. In secondo luogo, Ragani si sarebbe inevitabilmente inimicato Verdi se avesse messo in discussione i diritti da lui vantati, il che sarebbe stata una mossa quantomeno azzardata se si considera l'acclimatamento ormai assodato della musica del compositore in ambito parigino.

L'evoluzione della legislazione francese sul diritto d'autore e le azioni che, di conseguenza, Ricordi fu in grado di promuovere, portarono a una ristrutturazione dei rapporti fra Verdi e il Théâtre Italien, e crearono i presupposti per un'organica e fruttuosa – benché breve – collaborazione.

¹⁸⁷ ESCUDIER, *Théâtre Impérial Italien – L'italiana in Algeri*, in *FM*, XVIII/4, 22 gennaio 1854, p.

Consacrazione (1854-1856)¹

1. Il primo allestimento de *Il trovatore* (1854)

Come il programma pubblicato da Ragani lasciava presagire,² la stagione 1853-54 del Théâtre Italien si rese in modo pressoché esclusivo sul repertorio tradizionale. Rossini fu di gran lunga l'autore più frequentato, seguito da Bellini e Donizetti. La sola novità proposta in quella stagione fu *La pazza per amore* di Pietro Coppola, titolo che datava quasi trent'anni. A causa dei vincoli legali imposti da Verdi e dai suoi collaboratori, delle opere del compositore di Busseto Ragani poté montare soltanto *Ernani*, che godette di sei rappresentazioni.³

Se una parte della critica lodò il direttore del teatro per aver saputo riunire un'ottima *troupe* vocale e attirare un'ampia quantità di pubblico,⁴ gli Escudier, come di consueto, non mancarono di sottolineare quanto le politiche artistiche del Théâtre Italien fossero profondamente retrive: «ce théâtre [...] a besoin, pour vivre, d'être rajeuni et de marcher dans la route du progrès. On nous avait fait espérer des opéras nouveaux, et nous n'avons vu réapparaître que des ouvrages joués à satiété depuis trente ans».⁵ È interessante notare che, per sostenere la propria tesi, gli Escudier suggerissero di osservare l'attività del Théâtre Italien da una prospettiva artistica sovralocale: «Le répertoire nouveau, si le public l'accepte, et il l'acceptera, est une fortune pour le Théâtre Italien. Toute l'Italie, Vienne Saint-Petersbourg, l'Espagne, le Portugal, l'Amérique, ne vivent que par lui ; partout, en un mot, ce répertoire triomphe. Il ne lui manque que de rompre les barrières de la France».⁶ È utile qui ricordare che il Théâtre Italien si inseriva in un sistema produttivo concretamente transnazionale: l'opera italiana, e con essa i suoi autori e i

¹ Di questo capitolo è stata pubblicata una versione preliminare in «Studi verdiani», 24, 2014, pp. 43-77, col titolo *Verdi «directeur de la musique» del Théâtre Italien (1855): il fallimento di un progetto ambizioso*. Il testo è qui rielaborato e precisato.

² Si veda *supra*, il § 3.5.

³ Per i dati statistici della stagione si veda Appendice 1.

⁴ Si veda R. [pseud. di ÉDOUARD MONNAIS], *Théâtre Impérial Italien. Nina pazza per amore [...]*, in RGMP, XXI/20, 14 mai 1854, pp. 157-158.

⁵ ESCUDIER, *Théâtre Impérial Italien. Saison de 1853-54*, in FM, XVIII/21, 21 mai 1854, p. 166.

⁶ *Ibidem*.

suoi interpreti, circolavano da secoli in tutto il mondo, e nelle grandi capitali europee avevano a propria disposizione teatri – o, almeno, stagioni – dedicati.⁷ Ciò deve essere messo in relazione con un altro dato cruciale, ovvero il vertiginoso sviluppo dei mezzi di comunicazione verificatosi nell'Ottocento. Grazie alla stampa, il pubblico di una città poteva tenersi agevolmente al corrente dell'attività artistica dei grandi e piccoli centri musicali disseminati in tutto il mondo.⁸

Al pubblico francese, insomma, non erano certo ignoti la diffusione e il successo che da anni la musica di Verdi raccoglieva a livello internazionale. Chi più di ogni altro insistette su tale aspetto furono proprio gli Escudier, che, per esempio, si servirono in maniera pervasiva de «La France musicale» per fornire elenchi sistematici dei centri che ospitavano con successo i titoli del compositore italiano. In particolare, la città che i francesi in generale, e gli Escudier in particolare, adottavano come termine di raffronto privilegiato era Londra. Vicinanza geografica e culturale, affinità e competizione artistica, favorivano l'instaurarsi di una sorta di gioco di specchi fra la vita musicale della capitale inglese e quella di Parigi. Tale dualismo risultava particolarmente radicato in riferimento alla produzione operistica. La complementarità fra le stagioni del Théâtre Italien e quelle dei teatri d'opera italiana londinesi (l'Her Majesty's Theatre e, a partire dal 1847, il Covent Garden) determinava spesso un interscambio sistematico di interpreti: non di rado, la *troupe* che da ottobre a marzo si esibiva a Parigi si trasferiva nei palcoscenici d'oltremania durante i mesi primaverili ed estivi. Così fu, ad esempio, per il celeberrimo quartetto formato da Giulia Grisi, Luigi Lablache, Antonio Tamburini e Giovan Battista Rubini, che per buona parte degli anni Trenta fece la spola fra le due città. Scambi analoghi potevano interessare i repertori: spesso un'opera data con successo a Parigi veniva rapidamente importata a Londra, e viceversa.⁹ Evocato in

⁷ All'internazionalizzazione dell'opera italiana è consacrata un'abbondante letteratura: per un utile compendio sull'argomento e sullo stato degli studi si può vedere ALESSANDRO DI PROFIO, *Introduction*, in *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe*, sous la direction de Damien Colas et Alessandro Di Profio, 2 voll., I, *Les pérégrinations d'un genre*, Wavre, Mardaga, 2009, pp. 5-44. Come inquadramenti generali al caso della diffusione delle opere di Verdi, si vedano almeno KAUFMAN, per un'ampia cronologia suddivisa per aree geografiche, e GREGORY W. HARWOOD, *Giuseppe Verdi. A Research and Information Guide*, New York, Routledge, 2012, pp. 105-125, per un repertorio di studi sulla produzione e sulla ricezione dei titoli del compositore su scala mondiale.

⁸ Sullo sviluppo esponenziale della stampa e il suo impatto sociale nella Francia dell'Ottocento si veda *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, sous la direction de Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty, Alain Vaillant, Paris, Nouveau Monde, 2011.

⁹ I legami esistenti fra i teatri d'opera italiana di Londra e quello di Parigi nell'Ottocento non sono stati ancora studiati in maniera esaustiva. In attesa della pubblicazione dello studio di Julian Budden consacrato alla diffusione dell'opera italiana in Europa nell'Ottocento (JULIAN BUDDEN,

modo assiduo dagli Escudier, questo tradizionale parallelismo fu adoperato anche per valutare le politiche produttive adottate da Ragani durante la Stagione 1853-54 del Théâtre Italien:

Londres a mieux compris la nécessité des nouveautés musicales. Les vieux habitués ont commencé par crier à la profanation le jour où l'on a glissé à travers les chefs d'œuvres de Mozart, Rossini, Bellini, Donizetti, Cimarosa, Paisiello, quelques œuvres de la moderne Italie. [...] Mais peu à peu le *Prophète*, *Ernani*, *Nabucco*, *Rigoletto*, ont vaincu les résistances les plus opiniâtres, et c'est à ces opéras que Covent-Garden doit aujourd'hui ses plus belles recettes. Il en sera de même en France le jour où une direction bien résolue voudra donner aux œuvres nouvelles l'éclat d'exécution qu'elles comportent.¹⁰

Secondo gli Escudier, insomma, il modello al quale il Théâtre Italien avrebbe dovuto guardare era quello dei teatri londinesi, e in particolare quello del Covent Garden. Un suggerimento di tal genere non era certo casuale. In effetti, a Londra la compresenza di due istituzioni adibite all'opera italiana aveva suscitato una concorrenza feconda: da alcuni anni l'Her Majesty's e il Covent Garden rivaleggiavano nel campo della produzione di opere originali o nuove per Londra. In particolare, gli autori ai quali si attingeva con maggior frequenza erano Meyerbeer, le cui opere venivano date in traduzione italiana (da qui il riferimento, nel brano sopra citato, a *Le prophète*) – e Verdi. All'altezza cronologica in cui gli Escudier scrivevano, il pubblico inglese aveva già potuto assistere a produzioni di *Ernani*, *I lombardi alla prima Crociata*, *Nabucodonosor*, *I due Foscari*, *I masnadieri*, *Attila*, e *Rigoletto*.¹¹ Attraverso il parallelismo con Londra, insomma, gli Escudier suggerivano che se il Théâtre Italien voleva mantenere – o, meglio, riguadagnare – il rango che gli competeva, cioè una posizione ai vertici assoluti del sistema teatrale mondiale, doveva giocoforza allinearsi con la produzione operistica italiana contemporanea, già accettata e osannata sulle maggiori piazze mondiali.

L'opera italiana nell'Ottocento europeo. Francia, Inghilterra, Stati tedeschi, Torino, EDT, di prossima pubblicazione), si veda, almeno, BRUNO CAGLI, *Rossini a Londra e al Théâtre Italien di Parigi. Con documenti inediti dell'impresario G. B. Benelli*, in «Bollettino del Centro rossiniano di studi», 1-3, 1981, pp. 5-53.

¹⁰ ESCUDIER, *Théâtre Impérial Italien. Saison de 1853-54* cit.

¹¹ Per un elenco delle "prime" londinesi delle opere di Verdi si veda MARTIN CHUSID, *Casts for the Verdi Premieres in London (1845-1977)*, in «Verdi newsletter», 5, 6, 11, 1978, 1978, 1983, pp. 13-17, 15-19, 31; per la loro ricezione si può far riferimento a MASSIMO ZICARI, *Verdi in Victorian London*, Cambridge, Open Book Publishers, 2016. Invece, per l'importazione di opere francesi tradotte in italiano nei teatri londinesi, e, più specificamente, per il caso della produzione di Meyerbeer, si vedano, rispettivamente, GABRIELLA DIDERIKSEN - GÉRALDINE DERIÈS, *Mener Paris à Londres. L'utilisation du répertoire français par le Royal Italian Opera dans sa lutte pour la survie artistique*, in «Histoire, économie et société», XXII/2, 2003, pp. 217-238, e LAURA PROTANO-BIGGS, *An Earnest Meyerbeer: Le Prophète at London's Royal Italian Opera, 1849*, in «Cambridge Opera Journal», XXIX/1, 2017, pp. 53-73.

Ragani, come molti dei suoi predecessori, non restò insensibile ad appelli di tal genere. Nel programma della stagione 1854-55 egli assicurò di voler proseguire sulla «voie de régénération» del Théâtre Italien – che sosteneva aver intrapreso fin dall'anno precedente – anche attraverso la produzione di opere nuove:

Lié par des traités, qu'il m'a fallu conclure à la hâte, il m'a été impossible, la saison dernière, de faire voir le jour à plusieurs ouvrages nouveaux, que je comptais faire représenter ; mais, cette année, mes mesures sont prises pour offrir au public au moins trois opéras qui n'ont pas encore été exécutés à Paris.¹²

Tale proposito trova riscontro nella lista di opere che Ragani incluse nel cartellone della stagione. Accanto a numerosi titoli di repertorio, infatti, vennero elencate cinque novità per Parigi: *Don Bucefalo* (di Cagnoni), *Leonora* (di Mercadante), *L'ultimo dei Clodovei* (di Pacini), *Rigoletto* e *Il trovatore*. Pur assai recenti, a quell'altezza cronologica le due opere di Verdi avevano già avuto ampissima circolazione: *Rigoletto*, data per la prima volta alla Fenice di Venezia l'11 marzo 1851, aveva fatto il giro dei palcoscenici della penisola italiana ed era stata prodotta in alcuni dei principali centri musicali europei (Madrid, Londra, San Pietroburgo, Vienna); *Il trovatore*, il cui esordio si era tenuto il 19 gennaio 1853 all'Apollo di Roma, iniziava allora a circolare a livello internazionale dopo aver collezionato oltre quaranta produzioni su teatri italiani.¹³ Anche le modifiche apportate da Ragani alla *troupe* del Théâtre Italien corrispondevano indubbiamente ad un progetto di rinnovamento. L'Alboni, Mario e Tamburini – ovvero i tre specialisti del repertorio belcantista che nella stagione 1853-54 erano stati gli artisti di maggior spicco della compagnia – non furono confermati. A tali defezioni corrisposero gli ingaggi di cantanti piuttosto giovani, alcuni dei quali alla prima esperienza in terra francese: Carlo Baucardé, Geremia Bettini, Adelaide Borghi-Mamo, Angiolina Bosio, Louis Gassier, Pietro Neri-Barraldi. Assieme alla Frezzolini e a Francesco Graziani, confermati dalla stagione precedente, questi formavano una *troupe* soprattutto specializzata nel repertorio italiano recente.¹⁴

Il programma di Ragani fu pubblicamente lodato dagli Escudier, i quali, dalle pagine della «France musicale», affermarono che i propositi del direttore, qualora si fossero concretizzati, avrebbero permesso di colmare una grave lacuna nella cultura musicale francese. Al contempo, tuttavia, essi non mancarono di mostrarsi

¹² Una copia è conservata in F-Pan, AJ¹³ 1172, I, *dossier*: «Tirage au sort des stalles revenant aux Actionnaires. Tarifs des prix des places de Spectacle. Programmes des spectacles».

¹³ Per le cronologie delle produzioni di queste due opere si veda KAUFMAN, pp. 382-415.

¹⁴ Per le biografie di questi cantanti (ad eccezione di Gassier, per il quale si veda *infra*) si vedano le rispettive voci in *DBI*.

cauti sulla possibilità che le due opere di Verdi potessero essere effettivamente prodotte: a loro avviso, infatti, mancavano un baritono e un mezzosoprano che avrebbero potuto affrontare in modo adeguato, rispettivamente, la parte di Rigoletto e quella di Azucena.¹⁵

Gli Escudier, in realtà, non erano i soli a nutrire riserve sui progetti di Ragani: i dubbi che questi sollevarono sulle pagine della «France musicale» erano infatti il sintomo pubblico di una ben più corposa discussione privata che coinvolgeva Verdi e coloro che gestivano i di lui interessi in Francia. La prima attestazione di tale dibattito è una lettera di Tito Ricordi a Verdi di poco successiva alla pubblicazione del programma del Théâtre Italien, tramite la quale l'editore italiano replicava a precedenti missive del compositore stesso e degli Escudier che avevano per oggetto le mire di Ragani su *Rigoletto* e *Il trovatore*:

Venendo all'affare di Parigi sappi che Cerri [il gerente di Ricordi] nel darmi qui l'estratto delle lettere mi aveva comunicato quello d'una di Escudier, in cui questi parlava delle intenzioni del S^r Ragani, e mi soggiungeva che non avessi a concedere quest'opera se non dietro il preventivo tuo avviso e consenso.

Cerri postillava questa lettera dell'Escudier col dirmi che i suoi suggerimenti erano inutili perché erano una ripetizione delle mie idee, e che egli andava a scriverti, e siccome le proprietà in Francia sono rispettate, e là abbiamo l'Avv.^o Ballot che già trattò questa materia, col suo mezzo si farà opposizione nel caso che il S^r Ragani volesse usar prepotenza servendosi di spartiti che facesse venire da quelli che li hanno rubati. [...]

Fu dopo il decreto di Napoleone allora presidente della Repubblica che fu constatato il diritto della proprietà delle opere straniere, ed è dietro il med.[esim]^o che si farà opposizione al S^r Ragani per le opere *Rigoletto* e *Trovatore*, non parlando per ora della *Traviata* di cui nel suo programma non fece cenno, programma che non so se sia già stato pubblicato, ma che vedendolo preconizzato ne' giornali faceva che io dicessi che il S^r Ragani faceva i conti senza l'oste.

Ora dunque scrivo addirittura ed a Blanchet ed all'Avv.^o Ballot, e te ne includo le lettere perché tu dopo averle lette le mandi colla posta al loro destino. Spero che esse ti proveranno che io sono pienamente persuaso della tua idea, e che sono certo di fare anche il mio interesse coll'assecondarla.¹⁶

¹⁵ «Après la *Leonora* – suivant le programme – viendra *Rigoletto* [...]. Mais le baryton, où est-il ? Il aurait fallu Ronconi ou Corsi. Le rôle de *Rigoletto* est formidable, et Verdi ne consentira pas à sacrifier ce personnage qui est le pivot de son drame. M. Ragani nous ménage sans doute une surprise ; il n'aurait pas annoncé *Rigoletto* sans s'être assuré de l'interprète capable de porter le fardeau du rôle principal. A *Rigoletto* succédera – suivant le programme – *il Trovatore* [...]. Mais ici encore il manquera à M. Ragani un mezzo-soprano pour le rôle de la Zingara, qui est l'un des plus importants de l'ouvrage et dont M^{me} Tedesco a fait une des conditions de son engagement à Saint-Petersbourg. Il est évident que M. Ragani a des artistes en réserve et qu'il ne nous a fait encore connaître qu'une partie de ses richesses»: ESCUDIER, *Théâtre Impérial Italien*, in *FM*, XVIII/38, 17 septembre 1854, pp. 301-302: 302.

¹⁶ Lettera di Tito Ricordi a Verdi, da Milano, dell'8 settembre 1854, in I-BSAv; la presente trascrizione si basa sulla riproduzione conservata in I-PAi.

In modo analogo a quanto avvenuto quando era stato annunciato *Rigoletto* durante la stagione precedente, Verdi e i suoi collaboratori si adoperarono per bloccare sul nascere i progetti di Ragani. Come attesta la succitata lettera di Ricordi ed un'altra del gerente di quest'ultimo di poco successiva,¹⁷ Blanchet e Ballot furono subito chiamati a servirsi degli strumenti legali appositamente messi a punto sulla base della nuova legislazione francese sulla proprietà artistica.

L'opposizione fra la direzione del Théâtre Italien e l'*entourage* di Verdi suscitò anche un dibattito sulla stampa, che fu utilizzato dagli Escudier per illustrare in sede pubblica le basi legislative sulle quali si fondavano le rivendicazioni del compositore e dei suoi editori. In risposta a un articolo nel quale il critico Théodore Anne ribadiva la validità delle pratiche delle quali ci si era serviti fino ad allora in Francia per l'utilizzo della musica degli autori stranieri, gli Escudier esposero le tesi formulate da Charles Ballot attraverso ampi stralci del consulto da questi redatto, e illustrarono come esse vincolavano inevitabilmente l'attività di Ragani:

M. Verdi est Italien, il a cédé à ses éditeurs la propriété de ses œuvres, avec tous les droits qui en découlent. Ce n'est pas lui qui interviendra dans le débat, si débat il y a avec les Théâtre Italien : ce sont les cessionnaires. Le compositeur peut protester contre l'exécution de ses opéras, s'il trouve que cette exécution est de nature à compromettre sa réputation ; là s'arrête son droit. Ce n'est donc pas lui qui soulève cette question brûlante des droits d'auteur, ce sont les propriétaires des œuvres que M. Ragani se propose de faire représenter, et qu'il annonce sans préalablement s'être mis d'accord avec eux. Nous sommes très-intéressés dans la question, dont le résultat ne saurait être douteux. Ce n'est pas, qu'on le comprenne bien, de l'opposition qui nous entendions faire à M. Ragani. Nous sommes au contraire tout disposés à le soutenir et à lui prêter notre concours ; mais avant tout nous devons faire respecter nos droits et défendre nos intérêts. Or, d'après les jurisconsultes le plus expérimentés, le droit d'exécution est aujourd'hui aussi sacré que le droit d'impression ; l'un est inséparable de l'autre ; il importe peu qu'un opéra ait été exécuté en Italien avant de l'avoir été en France. Le Théâtre-Italien ne peut pas s'en emparer et le jouer sans y être autorisé par l'auteur ou son cessionnaire.¹⁸

Le azioni intraprese dai collaboratori di Verdi sortirono subito gli effetti desiderati. Ragani adottò infatti un approccio conciliante, e rinunciò a procedere all'attuazione dei suoi progetti senza il consenso della controparte. Egli si assicurò anzitutto la possibilità di montare un'opera di Verdi già appartenente al repertorio del teatro, cioè *Ernani*, senza il rischio di incorrere in procedure giudiziarie. Nei primi giorni di novembre, infatti, perfezionò un accordo privato con Léon Escudier, proprietario di tutti i diritti sull'opera in Francia, per mezzo del quale si impegnava a corrispondere una somma forfettaria annuale di quattrocento franchi in cambio

¹⁷ Lettera di Girolamo Cerri a Verdi, da Milano, del 2 settembre 1854, in I-BSAv; una riproduzione è conservata in I-PAi.

¹⁸ ESCUDIER, *Des droits d'auteurs à propos du Théâtre Impérial Italien*, in FM, XVIII/42, 15 octobre 1854, pp. 335-336: 335.

della facoltà di rappresentare l'opera per un illimitato numero di volte durante tutta la durata del suo privilegio.¹⁹ Allo stesso tempo, Ragani avviò un cauto lavoro diplomatico per ottenere il permesso di produrre le opere del compositore nuove per Parigi che erano state inserite nel programma stagionale. Il direttore entrò anzitutto in contatto con Verdi – che si trovava allora a Parigi per la preparazione di *Les vêpres siciliennes* all'Académie Impériale de Musique – probabilmente per tentare di assicurarsi la sua approvazione, se non addirittura la sua collaborazione. Come attesta una lettera del 22 ottobre, alle proposte di Ragani Verdi oppose inizialmente un rifiuto, motivato dai ben noti risentimenti che egli nutriva da lunga data verso il Théâtre Italien:

C'est vrai : j'ai des griefs contre le théâtre Italien, et je suis bien aise que vous aussi les trouviez justes ! C'est à cause de ces griefs que je n'ai jamais désiré, et je ne desire pas prendre part aux affaires musicales de ce théâtre. Je l'ai dit l'autre jour à Madame Frezzolini, et je le répète aujourd'hui franchement à vous-même. Cet état de choses, et n'ayant pas l'honneur de vous connaître personnellement, m'ont tenu à l'écart, et m'ont empêché de vous laisser une carte de visite à mon arrivée à Paris. Si j'avais agi différemment, j'aurais peut-être eu l'air de vouloir m'introduire, intriguer, me mêler des affaires qui ne me regardaient pas : chose que je n'ai jamais fait de ma vie, et qui est trop opposée à la franchise et fierté de mon caractère.²⁰

Nel concludere la lettera, Verdi sembrava però voler lasciare aperto un margine di dialogo:

Veillez cependant croire, Monsieur, que je suis très reconnaissant des offres que vous avez eu la bonté de me faire, et si vous vouliez m'honorer d'une de vos visites, je suis presque toujours chez moi jusqu'à midi, et de 5 à 6 heures, heureux de vous recevoir.²¹

¹⁹ Si veda il contratto fra Ragani e Léon Escudier stipulato a Parigi il 7 novembre 1854 (manoscritto, in duplice copia) conservato in F-Pan, AJ¹³ 1178, IV, *dossier*: «Rigoletto». Inoltre, grazie ad un pronunciamento della Corte di Parigi del 24 febbraio 1855, a Ragani sarebbe stato presto riconosciuto il diritto di eseguire *Ernani* senza dover corrispondere nessun diritto d'autore a Victor Hugo, autore del dramma che ispirò il libretto di Piave (si veda PATAILLE, *Art. 42. Propriété littéraire – Œuvres dramatiques* [...], in «Annales de la propriété industrielle artistique et littéraire», I-II (1855-1856), pp. 207-220).

²⁰ Lettera di Verdi a Ragani, da Parigi, del 22 ottobre 1854, pubblicata per la prima volta in *Autografi di musicisti e stampati di interesse nazionale*, catalogo della mostra (Auditorium di Torino, 1962), a cura di Alberto Basso, Torino, Italgrafica - RAI-Radiotelevisione italiana, 1962, (*Autografi di musicisti. Documenti aggiunti*) pp. 7-8; poi nuovamente trascritta (con alcuni errori) e commentata in ANDREA MALVANO, *Le lettere di Verdi conservate presso l'Archivio Storico della RAI. Un contributo allo studio di documenti editi e inediti*, in «Studi verdiani», 25, 2015, pp. 99-126: 104-111.

²¹ *Ivi*.

Ragani riuscì ad approfittare dello spiraglio concesso da Verdi: questo breve scambio epistolare favorì l'avvio, fra le due parti in causa, di un percorso di avvicinamento prima, e di collaborazione poi.

La tappa iniziale di tale percorso corrispose alla ripresa di *Ernani*, avvenuta l'11 novembre 1854, con interpreti principali Bosio, Bettini, Gassier e Graziani. Nella recensione dello spettacolo redatta per «Le constitutionnel», un critico solitamente ben informato come Pier-Angelo Fiorentino affermava: «Verdi était venu lui-même à la répétition et s'était montré fort satisfait».²² La notizia trova conferma nell'articolo redatto per l'occasione da Felice Cottrau, corrispondente parigino della «Gazzetta musicale di Napoli», il quale affermava che il maestro «era in teatro (nascosto, ma v'era)».²³ La notizia testimonia un interesse di Verdi per le attività musicali del Théâtre Italien abbastanza inedito. Dall'epoca della prima rappresentazione parigina de *I due Foscari* nel 1846 il compositore si era sempre mantenuto distante dall'istituzione parigina, per scelta o per imposizione. La soddisfazione che, secondo Fiorentino, Verdi mostrò per la qualità dell'esecuzione di *Ernani* era peraltro la stessa espressa dagli Escudier. Da quando era iniziata la stagione del Théâtre Italien, questi avevano più volte rimarcato come Ragani fosse riuscito a raggruppare una *troupe* di eccellente livello, in larga parte adatta ad interpretare le opere della «nouvelle école italienne»,²⁴ e nel commentare la preparazione di *Ernani* affermarono addirittura che fino ad allora l'opera non era mai stata «aussi bien montée à ce théâtre».²⁵ A loro parere, il successo colto da tale ripresa – peraltro riconosciuto in modo unanime dalla stampa e confermato dai dati del botteghino²⁶ – apriva feconde prospettive per il Théâtre Italien:

²² P.[IER]-A.[NGELO] FIORENTINO, *Feuilleton du Constitutionnel*, in «Le constitutionnel», 14 novembre 1854.

²³ FELICE COTTRAU, *Carteggio particolare. Parigi*, in «Gazzetta musicale di Napoli», III/51, 16 dicembre 1854, pp. 402-403: 402.

²⁴ «Enfin, nous avons une troupe de chanteurs complètement digne de la scène italienne de Paris. Que M. Ragani en soit loué ! C'est par la jeunesse et la nouveauté qu'il rendra à son théâtre cet éclat, cette vogue, dont il était privé depuis plusieurs années. Cette fois, il a atteint le but en entrant franchement dans la voie du progrès. [...] ouvrez les oreilles, écoutez ces interprètes nouveaux qui arrivent de l'Italie, M.^{me} Borghi-Mamo, M. Gassier, M. Grazziani [*sic*]. Ils ont chanté le répertoire de la nouvelle école, et leur voix de la plus sympathique fraîcheur, ainsi que leur goût et leur méthode sont irréprochables. Ils ne crient pas, ceux-là, et qu'y pouvons-nous si, jusqu'à présent, au lieu de nous montrer les meilleurs chanteurs de l'Italie, on ne faisait venir à Paris que des chanteurs usés ou d'un talent équivoque ?»: ESCUDIER, *Théâtre Impérial Italien - Réouverture - Semiramide de Rossini*, in *FM*, XVIII/41, 8 octobre 1854, pp. 325-326: 325.

²⁵ *Nouvelles - Paris*, in *FM*, XVIII/45, 5 novembre 1854, p. 362.

²⁶ Una breve antologia delle recensioni di tale produzione si può leggere in *FM*, XVIII/48, 26 novembre 1854, p. 384.

M. Ragani est convaincu maintenant que les œuvres de Verdi, dignement interprétées, doivent rajeunir le Théâtre-Italien et lui ramener la foule. Il compte pouvoir donner *Il Trovatore*, avec M^{mes} Frezzolini, Borghi-Mamo, MM. Baucardé, le nouveau ténor, Gassier et Grazziani. Il y a bien encore quelques obstacles qui s'opposent à la représentation de cet ouvrage ; il faut espérer qu'on les lèvera.²⁷

Una trentina di anni fa David Lawton offrì un breve ma significativo resoconto della preparazione del primo allestimento parigino de *Il trovatore*.²⁸ Lo studioso, tuttavia, non ebbe a disposizione o non prese in considerazione documenti importanti, che ci consentono oggi di tracciare un quadro molto più completo e complesso della vicenda.

Il 22 novembre Verdi ricevette dalla Casa Ricordi una lettera dalla quale risulta che, a quella data, il progetto fosse già ben avviato:

L'Escudier scrive [...] che era seriamente in progetto di dare al Teatro Italiano il Trovatore per il debut di Boucardé [sic], e che il Colonnello Ragani gli aveva detto che voleva «avant tout s'assurer le concours de Verdi. Il vient de m'affirmer que Verdi ne faisait plus obstacle à l'exécution d'il Trovatore et que ce matin même (18 9^{bre}) il avait promis au prince Poniatowski de donner ses conseils aux Artistes. Vous savez que jamais je n'irai contre les idées de Verdi, et le colonel Ragani qui est un homme d'honneur m'a dit assurément la vérité. J'en ai causé du reste avec le Maître : en effet il ne voit pas d'inconvénient à donner l'ouvrage, mais il faut avant tout que M^r Ragani se mette d'accord avec vous relativement à la question d'argent».²⁹

Lo stesso giorno, Ragani scriveva a Ricordi una lettera contenente informazioni del medesimo tenore, tramite la quale il direttore del teatro mirava ad ottenere una copia autorizzata della partitura de *Il trovatore*:

Vous devez avoir appris par les journaux et par M. Verdi lui-même, qui a bien voulu me promettre son concours, que j'avais l'intention de faire exécuter sur mon théâtre la partition d'*Il Trovatore*. J'ai prié M. Escudier de vous écrire à ce sujet. Comme le tems me presse, je viens directement vous demander la grande partition d'Orchestre de cet Opéra, ayant fait copier les rôles et les chœurs sur la partition au piano, en vous priant de vouloir bien m'en indiquer le prix.

Le Théâtre Italien de Paris fait les plus grands efforts pour se soutenir dignement : il a foi dans les œuvres du célèbre maître qui honore l'Italie, et voudrait entourer ses ouvrages de tout le

²⁷ ESCUDIER, Ernani *au Théâtre Impérial Italien*, in *FM*, XVIII/47, 19 novembre 1854, pp. 374-375: 375.

²⁸ DAVID LAWTON, *Le trouvère. Verdi's Revision of Il trovatore for Paris*, in «Studi verdiani», 3, 1985, pp. 79-119: 79-81

²⁹ Lettera di Girolamo Cerri a Verdi, da Milano, del 22 novembre 1854, in I-BSAv; la presente trascrizione si basa sulla riproduzione conservata in I-PAi.

prestige d'exécution et de mise en scène qu'ils méritent. Il faut par conséquent que vous ayez égard à la position du théâtre et que vous ne me rendiez pas impossible l'achat d'*Il Trovatore*.³⁰

E ancora, una settimana più tardi, Verdi stesso scriveva all'amico Cesare De Sanctis:

All'Italiano si darà il *Trovatore* ed io, mio malgrado, lo metterò in scena. Dal momento che si vuole ad ogni costo farlo, voglio vedere se mi è possibile fare eseguire qui la mia musica come voglio io; non credo, ma voglio provarmici.³¹

Se fino a quel momento Verdi si era opposto all'esecuzione della sua musica al Théâtre Italien soprattutto perché riteneva inadeguate le *troupes* vocali ingaggiate, in quest'occasione le sue esigenze dovevano essere ampiamente soddisfatte. I ruoli principali, infatti, furono assegnati a cantanti che possedevano solida esperienza del repertorio verdiano, e alcuni di essi si erano già misurati con successo con *Il trovatore*: il tenore Carlo Baucardé (Manrico), il soprano Erminia Frezzolini (Leonora), il mezzosoprano Adelaide Borghi-Mamo (Azucena), i baritoni Francesco Graziani (Conte di Luna) e Louis Gassier (Ferrando).³²

Come altrove precisato, questa tesi non si addentra in problematiche riguardanti le *mises en scène* del Théâtre Italien.³³ Qui vale però la pena rimarcare che fra le misure prese da Ragani per accogliere nel migliore dei modi le opere di Verdi vi furono anche la commissione di fondali nuovi e particolarmente lussuosi al *peintre-décorateur* del teatro Enrico Robecchi – quando gli usi dell'istituzione voleva che spesso si riciclassero scenografie preesistenti appositamente rinfrescate –, e l'ingaggio di un nuovo *régisseur de la scène*, Grandville, «fort connu» a Parigi secondo la

³⁰ Lettera di Ragani a Tito Ricordi, da Parigi, del 22 novembre 1854, in I-BSAv (copia indirizzata a Verdi da Tito Ricordi, in allegato a una lettera di quest'ultimo al compositore del 27 novembre 1854, da Milano); la presente trascrizione si basa sulla riproduzione conservata in I-PAi.

³¹ Lettera di Verdi a Cesare De Sanctis, da Parigi, del 29 novembre 1854, in *Carteggi verdiani*, I, p. 27.

³² Baucardé aveva interpretato il ruolo di Manrico in occasione della prima rappresentazione assoluta dell'opera, e ne aveva poi fatto il suo cavallo di battaglia. La Frezzolini non si era ancora misurata con la parte di Leonora, ma vantava una lunga esperienza con la musica di Verdi, avendo partecipato, in particolare, alle prime esecuzioni assolute de *I lombardi alla prima Crociata* e di *Giovanna d'Arco*. La Borghi-Mamo aveva già indossato gli abiti di Azucena al San Carlo di Napoli nel 1853, con grande successo. Graziani era stato il Conte di Luna a Firenze, nel 1853. Non risulta che il basso-baritono francese Gassier si fosse ancora misurato con *Il trovatore*; egli, tuttavia, aveva già interpretato con successo diverse opere di Verdi in varie piazze italiane (fra le altre, *Macbeth* ed *Ernani*).

³³ Si veda *supra*, il § 3.3.

stampa locale – forse identificabile nel Grandville che, fra gli anni Trenta e Quaranta, agì da *régisseur* all’Ambigu Comique.³⁴

A causa di resistenze opposte da Ricordi, l’attuazione del progetto di allestimento de *Il trovatore* non fu però immediata. Per alcune settimane, infatti, l’editore italiano rifiutò di concedere la partitura a Ragani, non per un mancato accordo economico, ma per ragioni di natura prettamente formale. L’editore italiano vincolò infatti la concessione dell’opera – ovvero la vendita (o il noleggio) della partitura e il suo utilizzo in teatro – all’esplicita approvazione dell’allestimento da parte del compositore. In tal modo, egli intendeva esaudire Verdi nella sua pretesa, avanzata da anni, di poter esercitare un puntuale controllo sulla qualità delle prime produzioni delle sue opere al Théâtre Italien. La rigidità di Ricordi su tale richiesta finì in realtà per tradursi in un eccesso di zelo. Oltre a Ragani, anche Ballot, Blanchet ed Escudier confermarono che Verdi era intenzionato a permettere la produzione e a dirigerla; ciononostante, Ricordi pretendeva una lettera da parte del compositore nella quale questi palesasse inequivocabilmente le proprie intenzioni. Poiché tale lettera tardò ad arrivare, i materiali esecutivi furono inviati con un certo ritardo: di conseguenza, non solo le tempistiche di preparazione dell’allestimento si dilatarono, con irritazione di Verdi, ma per un certo periodo si dovette pure far ricorso a una partitura e a parti staccate non ufficiali che Ragani si era procurato in precedenza.³⁵

³⁴ Sull’uso tipico al Théâtre Italien di riciclare scenografie esistenti si veda FRIGAU MANNING, il § 1 della quarta parte. A sottolineare la rinomanza di Grandville a Parigi fu il periodico «Le nouvelliste», nel numero del 7 dicembre 1854 (*Nouvelles*, p. [2]). Per notizie sul Grandville attivo all’Ambigu Comique si veda *Intérieur des théâtres. Mise en scène*, in «Le monde dramatique», II, 1835, pp. 209-216: 214. Come attesta l’antologia di recensioni raccolta da GARTIOUX (pp. 177-207), il lusso e la bellezza della prima *mise en scène* parigina de *Il trovatore* fu ampiamente apprezzata dalla stampa: si vedano, in particolare, le dettagliate considerazioni di Pier Angelo Fiorentino: «Le Théâtre-Italien vient de faire pour Verdi ce qu’il n’avait jamais fait pour Cimarosa, pour Mozart, pour Rossini; je ne parle pas de Bellini et de Donizetti, auteurs plus modestes et qu’on a toujours traités avec moins de façon. M. Ragani a rompu brusquement avec les anciennes traditions de simplicité et d’économie ; il n’a ménagé ni le temps, ni les soins, ni l’argent. Il a commandé à M. Robecchi, son peintre ordinaire, les plus magnifiques décors; des jardins, des grottes, des rochers, des palais, des cachots, des torrens, des cascades, une lune resplendissante, une lune toute neuve et qui n’a jamais servi, qui se montre par quartiers, et qui paraît et disparaît, à volonté, dans les nuages; et il a fait graver ses costumes par les plus habiles dessinateurs et a vêtu ses artistes avec autant de richesse que d’exactitude. Il s’est donné un metteur en scène, un excellent régisseur, nommé M. Grandville, luxe énorme, insolite, inouï, auquel ne voudraient jamais croire les Severini et les Robert [direttori del Théâtre Italien dal 1830 al 1838], s’ils revenaient de l’autre monde. Enfin, il a levé hardiment le drapeau de la nouvelle école et s’est mis au niveau du progrès qu’on lui a tant prêché». (P.[IER]-A.[NGELO] FIORENTINO, *Revue musicale. Théâtre Impérial Italien. Il trovatore*, in «Le constitutionnel», 27-28 décembre 1854).

³⁵ Due lettere conservate nelle carte amministrative dell’impresa di Ragani attestano che il direttore si era procurato il materiale esecutivo de *Il trovatore* ben prima di stringere accordi con

Secondo le notizie pubblicate dalla «France musicale», il 3 dicembre le prove erano certamente in corso, e una settimana più tardi gli Escudier presentarono ai loro lettori un ampio resoconto delle fasi di montaggio dell'allestimento, seguito personalmente da Verdi, che in quello stesso periodo era pure impegnato all'Opéra per la preparazione di *Les Vêpres siciliennes*:

On commencera cette semaine à répéter *il Trovatore* avec l'orchestre. Les artistes et les chœurs sont tout prêts à aller en scène ; les décorations et les costumes sont très avancés : il est donc probable que la première représentation de cet opéra de Verdi, si impatientement attendue, aura lieu mardi de la semaine prochaine. Rien n'a été négligé pour donner le plus d'éclat possible à l'exécution d'*il Trovatore* ; le maître a présidé lui-même à toutes les répétitions, et l'on a engagé tout exprès un metteur en scène pour monter l'ouvrage. Les chœurs ont été renforcés de quelques voix supplémentaires empruntées à l'Opéra. Les interprètes seront MM. Baucardé, Grazziani, Gassier, M^{mes} Frezzolini et Borghi-Mamo. Gassier, quoique engagé seulement pour les rôles de basse chantante, a voulu donner à Verdi une preuve de déférence en se chargeant d'un rôle de basse, qui n'a peut-être pas par son étendue toute l'importance d'un premier rôle, mais que l'artiste saura par son talent élever à cette hauteur.³⁶

Dopo che Baucardé arrivò a Parigi – in ritardo rispetto alle clausole del suo contratto, tanto che tra lui e Ragani si sollevò un contenzioso³⁷ – l'opera poté esordire. La prima rappresentazione si tenne sabato 23 dicembre 1854, e fece subito registrare l'incasso più alto della stagione; seguirono senza interruzioni nove repliche, sempre frequentatissime. In una lettera del 20 gennaio a De Sanctis Verdi descriveva, con evidente soddisfazione, l'esito dell'allestimento:

Verdi ed il suo *entourage*. A fornire partitura e parti staccate alla direzione (nella persona di Arcangelo Berrettoni, poeta del teatro e collaboratore di Ragani) fu Luigi Buttazzoni, noto commerciante di musica e contraffattore bolognese. Il 19 agosto 1854 questi scriveva: «vi darò li 2 Spartiti Trovatore e Rigoletto in vendita, e colle parti da voi indicatami [*sic*] per Napⁿⁱ 100 d'Argo per *cadauno spartito*, mi pare di esser giusto, e tutto per fare affari, mentre il Ricordi si fa pagare per detti spartiti Scudi Romani 300 per il solo nolo di una Stagione». Il materiale fu effettivamente inviato, come attesta una lettera del 7 marzo seguente nella quale Buttazzoni domandava «gradirò, se mi potete favorire del pagamento dei Napoleoni 100: per vendita spartito Trovatore, che avrete conosciuto di vostra soddisfazione». I due documenti sono conservati in F-Pan, AJ¹³ 1163, rispettivamente nei *dossier* «I (Correspondance A-W)» e «II». Ricordi e Verdi erano a conoscenza di quest'atto di pirateria almeno dal 22 novembre 1854, data in cui il gerente della casa editrice, Girolamo Cerri, scriveva, da Milano, al compositore: «Le dirò anche che scrissi all'Escudier che, in ogni evento, il S^r Tito non avrebbe mai permesso che il S^r Ragani si servisse di partiture fatte venire dal S^r Berrettoni (con poco onore del teatro Italiano) dai ladri di Bologna coi quali era per un tale teatro troppo vergognoso che egli tenesse commercio; ma che avrebbe fornito egli la partitura e le parti d'Orchestra, le quali sono tutte stampate» (in I-BSAv; la presente trascrizione si basa sulla riproduzione conservata in I-PAi).

³⁶ *Nouvelles - Paris*, in FM, XVIII/50, 10 décembre 1854, p. 403.

³⁷ Lo attesta una «assignation d'hussier» del Tribunal de Commerce del 7 dicembre 1854, conservata in F-Pan, AJ¹³ 1163, III, *dossier*: «Affaires contentieuses».

Non vi ho scritto del *Trovatore* qui: del resto voi saprete come andarono le cose. In quanto a me so soltanto che si sono fatte dieci recite filate (cosa che non avviene mai) e che il Teatro principalmente nell'ultime quattro sere era affollatissimo. Dopo si è data la *Linda* per una sera, e ieri si è ancora ripreso il *Trovatore* che resterà probabilmente in scena finché arrivi l'opera di Pacini.³⁸

Accolta dalla critica in modo eccellente, l'opera si rivelò un pieno successo per il Théâtre Italien. Con ventidue rappresentazioni su un totale stagionale di ottanta-quattro, fu il titolo maggiormente eseguito del 1854-55, e fornì da solo più di un terzo del guadagno complessivo dell'impresa. Peraltro, l'entusiasmo che *Il trovatore* seppe suscitare nel pubblico parigino non fu affatto passeggero, ma ebbe al contrario effetti di lunga durata nella storia della musica di Verdi al Théâtre Italien e, più in generale, in Francia.

In primo luogo, dopo il successo di quest'opera la critica e il pubblico francesi rinunciarono a mettere in questione la statura artistica di Verdi: questi, infatti, venne unanimemente riconosciuto come il principale compositore italiano del tempo, unico erede della triade Rossini-Bellini-Donizetti. Tale rinomanza, peraltro, sarebbe accresciuta pochi mesi più tardi, quando all'Opéra fu dato per la prima volta *Les Vêpres siciliennes*: sommato a quello colto da *Il trovatore* al Théâtre Italien, il successo di quest'opera installò Verdi nella ristrettissima cerchia di operisti che Parigi aveva consacrato come "classici".

In secondo luogo, il successo de *Il trovatore* avviò rapidamente una radicale ristrutturazione nell'offerta artistica del Théâtre Italien. Dopo l'esordio parigino di *Nabucodonosor* nel 1845 e per quasi un decennio, pur con varie oscillazioni, la musica di Verdi aveva coperto una fetta della programmazione dell'istituzione complessivamente marginale rispetto a quella occupata dai classici di repertorio. Dopo *Il trovatore*, invece, si iniziò a far ricorso con sempre maggior frequenza alle opere del compositore di Busseto, tanto che queste arrivarono in breve a rappresentare l'ossatura principale dell'offerta artistica dell'istituzione. Di fatto, si realizzò quel che gli Escudier professavano da tempo e ribadirono in occasione della prima rappresentazione de *Il trovatore*, ovvero che le opere della «nouvelle école italienne», e principalmente quelle di Verdi, potevano fare la fortuna del Théâtre Italien:

Au commencement de l'hiver, nous avons dit à M. Ragani : Vous n'avez momentanément plus rien à attendre de l'ancien répertoire ; il faut à votre public des émotions nouvelles, et ces émotions, vous ne les trouverez que dans les œuvres applaudies depuis une dizaine d'années au delà des monts. *Il Trovatore* nous a donné raison. C'est le seul opéra qui ait eu le privilège de passionner la foule : on l'a chanté vingt-trois fois dans l'espace de trois mois, avec un succès toujours *crescendo* [...].³⁹

³⁸ Lettera di Verdi a Cesare De Sanctis (Parigi, 20 gennaio 1855), in *Carteggi verdiani*, I, pp. 28-29. L'opera di Pacini alla quale si riferiva Verdi è *L'ultimo dei Clodovei* (revisione de *Gli Arabi nelle Gallie*), che esordì il 30 gennaio 1855.

³⁹ L.[ÉON] ESCUDIER, *Saison du Théâtre-Italien*, in *FM*, XIX/13, 1 avril 1855, p. 99.

In terzo luogo, il primo allestimento de *Il trovatore* segnò un punto di svolta nei rapporti fra il Théâtre Italien e Verdi. Dopo anni di contrasti, grazie ai nuovi strumenti giuridici sul diritto d'autore individuati dall'avvocato Ballot su incarico di Ricordi, il compositore fu infatti in condizione di esigere da Ragani il rispetto delle sue richieste artistiche: poté dirigere le prove e supervisionare l'allestimento, pretendere una messinscena curata, l'utilizzo dei materiali esecutivi ufficiali, l'impiego di una compagnia vocale adatta. Peraltro, tale collaborazione non era destinata a rimanere un episodio isolato. I positivi risultati artistici e impresariali da essa scaturiti fecero infatti intravedere la possibilità di un realizzare un progetto più strutturato, che avrebbe visto il compositore entrare in modo attivo e con un ruolo di spicco nell'organigramma dell'istituzione parigina.

2. Un progetto fallito: Verdi «directeur de la musique»

Secondo i programmi di Ragani per la Stagione 1854-55, alla produzione de *Il trovatore* doveva seguire la prima rappresentazione francese di *Rigoletto*, con Ronconi nel ruolo del protagonista. Già qualche mese prima dell'inaugurazione il direttore aveva avviato trattative per ottenere materiali esecutivi non ufficiali dell'opera dallo stesso fornitore presso il quale si era procurato la partitura e le parti de *Il trovatore*.⁴⁰ L'acquisto alla fine non fu perfezionato, ma ancora agli inizi di dicembre gli Escudier davano come possibile l'allestimento:

M. Ragani, voulant donner à son théâtre une nouvelle impulsion pendant les derniers mois, s'est mis en rapport avec M. Ronconi pour l'avoir au mois de mars, et nous pouvons presque assurer que l'artiste et l'impresario sont d'accord à l'heure qu'il est. Ronconi jouera le *Rigoletto* de Verdi, qui a été son triomphe à Londres et à Saint-Petersbourg. Avec de tels attraits, M. Ragani peut compter sur une fin de saison très-brillante.⁴¹

Il progetto, tuttavia, non andò in porto, forse per il mancato ingaggio del cantante, forse per il ritardo nella programmazione. «Si l'on avait pu monter *Rigoletto*, de Verdi, la direction était complètement à flot, et au lieu de la perte qu'elle a éprouvée elle aurait incontestablement fait de grands bénéfices ; mais on ne l'a pas pu» commentava laconico Escudier.⁴²

⁴⁰ Lo attestano le stesse lettere di Luigi Berrettoni ad Arcangelo Berrettoni citate *supra*, n. 35.

⁴¹ MARIE ESCUDIER, *Nouvelles. Paris*, in *FM*, XVIII/49, 3 décembre 1854, p. 403

⁴² L.[ÉON] ESCUDIER, *Saison du Théâtre-Italien*, p. 99. Anche Gautier, in chiusura di stagione, affermava: «Le Théâtre-Italien a fermé ses portes après une saison brillamment remplie et qui aurait pu être fructueuse si le *Trovatore* avait fait plus tôt son apparition, et eût ainsi laissé le temps de

In effetti, nonostante il successo de *Il trovatore*, il bilancio economico della stagione si concluse con un grave passivo: rispetto all'anno precedente gli incassi complessivi risultarono quasi dimezzati. Malgrado l'ottenimento di un anticipo sulla sovvenzione statale prevista per l'esercizio della stagione seguente, alla fine di giugno Ragani si trovava esposto verso diversi creditori per circa cinquantamila franchi.⁴³ Secondo una parte della stampa, tale situazione avrebbe potuto addirittura compromettere la futura esistenza del teatro.⁴⁴ Per far fronte alle difficoltà economiche, il 3 maggio Ragani indirizzò una supplica all'imperatore Napoleone III: oltre a domandare un aumento della sovvenzione – pratica peraltro già tentata l'anno precedente, con esito negativo⁴⁵ –, avanzò l'ipotesi di associarsi ad una persona che avrebbe fornito i fondi necessari per organizzare la stagione 1855-56.⁴⁶ In realtà, benché nel capitolato per la gestione del Théâtre Italien da lui accettato nel 1853 fosse espressamente interdetta qualsiasi forma di gestione condivisa,⁴⁷ fin dall'inizio del suo mandato Ragani era sostenuto da due soci: il nome del primo non è noto; il secondo era Solone Sezzi.⁴⁸ Le notizie riguardanti quest'ultimo sono scarse: secondo la stampa, era un ex banchiere toscano, di religione ebraica;⁴⁹ di certo, assieme alla moglie Esther, letterata francese, intrattenne per anni cordiali rapporti con i coniugi Verdi.⁵⁰ Presumibilmente, durante le due stagioni gestite da

monter *Rigoletto*) (THÉOPHILE GAUTIER, *Feuilleton de La presse*, in «La presse», 4 avril 1855, pp. [1-2]: [2]).

⁴³ Si veda SAJALOLI, pp. 378-381.

⁴⁴ Si veda in particolare *Notizie*, in «La fama», XIV/32, 19 aprile 1855, p. 128, ma anche ALDINO ALDINI, *Revue musicale*, in «Revue franco-italienne», II/13, 5 avril 1855, pp. 102-103.

⁴⁵ Si veda la lettera di Ragani a Théophile Gautier (Paris, 21 août 1854), pubblicata in THÉOPHILE GAUTIER, *Correspondance générale (1854-1857)*, éditée par Claudine Lacoste-Veysseyre, tome VI, Genève, Librairie Droz, 1991, pp. 67-69.

⁴⁶ Si veda la lettera di Ragani a Napoleone III (Paris, 3 mai 1855), in F-Pan, F²¹ 1112, *dossier*: «Subvention». Si veda anche SAJALOLI, p. 380.

⁴⁷ Si veda *Arrêté du 25 Octobre 1853 (Théâtre Italien) - Cahier des charges*, in F-Pan, F²¹ 1114, *dossier*: «Th. Italien - Directeurs M^r Ragani», *sous-dossier*: «Nomination - Cahier des charges - démission - 1853-1855».

⁴⁸ Si veda la lettera di Ragani a Charles Saint-Salvi (Paris, 2 juillet 1855), in F-Pan, AJ¹³ 1163, I, *dossier*: «M. Ragani c. M. Sezzi». Si veda anche SAJALOLI, pp. 356-357.

⁴⁹ Si veda *Teatri stranieri - Parigi*, in «La fama», XIV/52, 28 giugno 1855, pp. 207-208: 207; e *Cronaca musicale di Parigi. (Nostra corrispondenza del 19 luglio). Un colpo di stato*, in «L'Italia musicale», VII/59, 29 luglio 1855, pp. 234-235: 235.

⁵⁰ Come testimoniano tre lettere conservate nella Villa Verdi di Sant'Agata, i coniugi Sezzi furono in contatto epistolare con Verdi e Giuseppina Strepponi. Esther Sezzi – poetessa e membro di diverse associazioni culturali francesi – era inoltre accreditata nella cerchia della amicizie parigine di Verdi (si veda RALPH, *Une soirée chez Verdi*, in «L'art musical», VI/12, 22 febbraio 1866, pp. 92-93; la traduzione italiana dell'articolo si può leggere in MARCELLO CONATI, *Verdi. Interviste e incontri*, Torino, EDT, 2000², pp. 48-55).

Ragani Sezzi fu principalmente un fornitore di capitale: il suo nome, infatti, compare sporadicamente nei documenti amministrativi, e non risulta associato a mansioni specifiche.⁵¹ Nondimeno, in almeno due occasioni, nel corso della Stagione 1854-55, Verdi lo contattò per questioni riguardanti il Théâtre Italien: una volta per domandare un biglietto d'entrata a uno spettacolo;⁵² l'altra per essere informato del procedere delle prove de *Il trovatore*.⁵³ Dopo la chiusura di tale Stagione, il ruolo di Sezzi divenne ufficiale. Egli infatti assunse per alcuni mesi la gestione della sala Ventadour, sede del Théâtre Italien: da aprile ad agosto si occupò della sublocazione del teatro a diverse compagnie che, in concomitanza con l'Esposizione Universale, offrirono vari spettacoli, specie di prosa.⁵⁴

Se già in quel periodo la stampa lo indicava come il «factotum» del Théâtre Italien,⁵⁵ Sezzi si stava preparando a un coinvolgimento ben maggiore: a fine giugno, infatti, espresse formalmente a Ragani l'intenzione di rilevare la direzione del teatro. A tal fine, si impegnava ad accettare una serie di clausole precedentemente concordate, fra le quali la liquidazione di tutti i debiti pregressi.⁵⁶ Ragani, che si era visto rifiutare le richieste di un appoggio statale, accolse la proposta e si impegnò alla cessione del suo privilegio.⁵⁷ L'accordo, però, non poteva ancora considerarsi operativo in quanto la nomina alla direzione del teatro era competenza governativa. Prima che il ministro di stato Achille Fould venisse informato del progetto di successione, Ragani ricevette una seconda offerta: all'inizio di luglio, infatti, entrò

⁵¹ Secondo i bilanci economici dell'amministrazione di Ragani per i mesi di novembre e dicembre 1854, Sezzi godeva dei dividendi dei guadagni maturati dal teatro (si veda F-Pan, AJ¹³ 1163, VI).

⁵² Lo attesta una lettera segnalata nel catalogo d'asta di Sothesby's del 6 dicembre 2002 (p. 141). Il documento non è datato, ma può essere collocato all'inizio di dicembre 1854, considerato il riferimento in essa contenuto all'allestimento de *Le tre nozze* di Alary, opera che andò in scena per tre volte fra il 2 e il 7 dicembre 1854.

⁵³ Lettera senza luogo né data, ma da Parigi, e di poco precedente al 23 dicembre 1854, giorno della prima rappresentazione de *Il trovatore* al Théâtre Italien, in F-Pn, Département de la musique, LA-VERDI GIUSEPPE, 4.

⁵⁴ Si veda *Compte de la location du Théâtre Italien par M. S. Sezzi*, in F-Pan, AJ¹³ 1163, I, dossier: «M. Ragani c. M. Sezzi».

⁵⁵ *Teatri stranieri - Parigi* cit., p. 207.

⁵⁶ Lettera di Sezzi a Ragani (Paris, 29 juin 1855), in F-Pan, AJ¹³ 1163, II, dossier: «M. Ragani c. M. Sezzi».

⁵⁷ Lettera di Ragani a Sezzi (Paris, 29 juin 1855), copia di mano di Sezzi, in F-Pan, F²¹ 1115, dossier: «Théâtre Italien - Direction Calzado». Come attesta questa lettera, oltre a cedere il suo privilegio Ragani si dichiarò disposto ad agire da mediatore per favorire la nomina di Sezzi alla direzione dell'Her Majesty's Theatre di Londra.

in contatto con lo spagnolo Toribio Calzado, il quale, oltre ad essersi preventivamente assicurato l'appoggio del ministero,⁵⁸ gli prospettò condizioni economiche assai vantaggiose.⁵⁹ Malgrado il precedente accordo con Sezzi, Ragani non esitò ad accettare la proposta: dopo aver sottoscritto un contratto preliminare,⁶⁰ l'11 luglio rassegnò le dimissioni e suggerì Calzado come proprio sostituto.⁶¹ Tramite un'ordinanza del 16 luglio, il ministro Fould accolse la richiesta di Ragani e accordò a Calzado il privilegio del Théâtre Italien fino al 20 ottobre 1862.⁶²

Sezzi aveva tentato di opporsi a tale risoluzione: dapprima inoltrò una protesta formale a Calzado;⁶³ quindi inviò al ministro una lettera nella quale si dichiarava vittima di «une intrigue de Cantatrices». Dopo aver dimostrato che il suo accordo con Ragani era precedente a quello fra quest'ultimo e Calzado, elencava una serie di ragioni che deponevano a favore della sua nomina. Una di queste era l'avvenuta accettazione da parte di Verdi della «Direction Musicale du Théâtre» (Appendice 5).⁶⁴ In effetti, una lettera che Verdi inviò a Sezzi il 4 luglio conferma che il compositore era in procinto di assumere un incarico nel nuovo organigramma del teatro:

Sono tre giorni che non vi vedo, e voi sapete che io devo partire al più presto per l'Italia. È dunque necessario vi adoperiate onde finire con sollecitudine in un modo o nell'altro gli affari che riguardano il Teatro Italiano, ed io possa così avere una risposta decisiva su questo rapporto...

Credo inutile ripetervi che io sono tuttavia disposto d'accettare l'incarico che vorreste affidarmi. Non è certamente l'interesse che mi vi deciderebbe, ma il desiderio e la speranza di rialzare questo Teatro caduto sì basso per l'incapacità degli ultimi Direttori...⁶⁵

⁵⁸ Tre lettere di Calzado al Ministero di Stato (Paris, 28 juin, 4 e 11 juillet 1855), in F-Pan, F²¹ 1115, *dossier*: «Théâtre Italien - Direction Calzado».

⁵⁹ Come mostra un appunto manoscritto contenuto nei documenti inerenti il progetto di cessione del privilegio a Sezzi, l'offerta economica che Calzado presentò a Ragani sopravanzava di oltre cinquantamila franchi quella di Sezzi (si veda F-Pan, AJ¹³ 1163, I, *dossier*: «M. Ragani c. M. Sezzi»).

⁶⁰ Si veda il contratto preliminare del 5 luglio 1855, firmato da Ragani il 6 luglio 1855, in F-Pan, AJ¹³ 1163, I, *dossier*: «Th. Italien - Directeurs M^r Ragani», *sous-dossier*: «Mission donné par M. Ragani à M. Saint-Salvi au sujet de la cession de son privilège et du matériel qui lui appartenait».

⁶¹ Si veda la lettera di Ragani al Ministro di Stato (Paris, 11 juillet 1855), in F-Pan, F²¹ 1114, *dossier*: «Th. Italien - Directeurs M^r Ragani», *sous-dossier*: «Nomination - Cahier des charges - démission - 1853-1855».

⁶² *Arrêté au Nom de l'Empereur* (Paris, 16 juillet 1855), in F-Pan, F²¹ 1115, *dossier*: «Théâtre Italien - Direction Calzado», *sous-dossier*: «Nomination - Cahier de charges».

⁶³ Ingiunzione di Jacques Lépargneaux, ufficiale del Tribunale civile di prima istanza del Dipartimento della Senna (Paris, 7 juillet 1855), in F-Pan, AJ¹³ 1163, I, *dossier*: «M. Ragani c. M. Sezzi».

⁶⁴ Lettera di Sezzi al Ministro di Stato (Paris, 9 juillet 1855), in F-Pan, F²¹ 1115, *dossier*: «Théâtre Italien - Direction Calzado» (in duplice copia).

⁶⁵ Lettera di Verdi a Sezzi (Parigi, 4 luglio 1855), in *Giuseppe Verdi. Lettere 1843-1900*, a cura di Antonio Baldassarre e Matthias von Orelli, Berna, Peter Lang, 2009, pp. 87-88.

Nei decenni precedenti vari musicisti si erano succeduti nella carica di «directeur de la musique» del Théâtre Italien: Giuseppe Mosca (dal 1804 al 1807), Henri-Montan Berton (dal 1807 al 1810), Gaspere Spontini (nel biennio 1810-1812), Ferdinando Paer (per tre periodi: 1813-1818, 1819-1824, 1826-1827), Gioachino Rossini (dal 1824 al 1826 e, in collaborazione con Paer, dal 1826 al 1827; in modo ufficioso fino al 1836), Giovanni Tadolini (dal 1829 al 1839, e dal 1841 fino al 1848 circa), Ferdinand Hiller (durante la stagione 1851-52), Giulio Alary (nelle stagioni 1853-54 e 1854-55). Benché le mansioni connesse a tale titolo potessero variare da un caso all'altro – presumibilmente a seconda delle caratteristiche del singolo musicista, o della sua maggiore o minore autorità –, in linea di massima il «directeur de la musique» ricopriva un ruolo corrispondente in parte a quello di un moderno direttore artistico, e in parte a quello che nell'Italia dell'epoca deteneva un maestro concertatore. Infatti, egli era tenuto a partecipare all'organizzazione della stagione – in collaborazione con il direttore del teatro selezionava il repertorio e la *troupe* –, ma anche a preparare i cantanti e ad adattare le partiture alle esigenze contingenti. Rispetto a tale quadro generale, sono casi eccezionali quelli di Hiller (che fu direttore d'orchestra prima e più che maestro concertatore), e, soprattutto, quello di Rossini. Il compositore pesarese, infatti, non fu coinvolto nella conduzione musicale degli spettacoli, ma si interessò sistematicamente alla selezione dei cantanti e delle masse artistiche, alla definizione della programmazione, alla commissione di opere nuove.⁶⁶

⁶⁶ Per la figura del «directeur de la musique» del Théâtre Italien (anche se limitatamente all'epoca di Paer e Rossini) e per la direzione artistica di Rossini si veda JANET JOHNSON, *Rossini, artistic Director of the Théâtre Italien, 1830-1836*, in *Gioachino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena*, atti del convegno internazionale di studi, Pesaro, 25-28 giugno 1992, a cura di Paolo Fabbri, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994, pp. 599-622; sull'operato di Rossini si vedano anche ID., *Rossini in Bologna and Paris during the early 1830s: New Letters*, in «Revue de Musicologie», LIX/1, 1993, pp. 63-81, e BRUNO CAGLI, *Rossini a Londra e al Théâtre Italien di Parigi. Con documenti inediti dell'impresario G. B. Benelli*, in «Bollettino del Centro rossiniano di studi», 1-3, 1981, pp. 5-53. Per i casi di Mosca e Berton si vedano DAVIDE CARNINI, s. v. «Giuseppe Mosca», in *DBI*, DAVID CHARLTON, s. v. «Berton», in *NGrove*, e ANDREA FABIANO, *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815). Héros et héroïnes d'un roman théâtral*, Paris, CNRS Éditions, 2006, pp. 181-187. Per i casi di Spontini e Paër si vedano *ivi*, pp. 198-206, e GIULIANO CASTELLANI, *Intrigues politiques et rivalités artistiques : Le Théâtre Italien de Paris entre Empire et Restauration*, in «Revue de Musicologie», XC/2, 2004, pp. 231-252. Per il caso di Tadolini si vedano JOHNSON, *Rossini, artistic Director of the Théâtre Italien* cit., pp. 616-617, e cinque lettere inviate dal musicista ai direttori del Théâtre Italien nel periodo 1842-1845 (conservate in F-Pan, AJ¹³ 1162, II, dossier: «Artistes», sous-dossier: «Artistes. Demandes d'engagements»). Per il caso di Hiller si veda MATTHIEU CAILLIEZ, *Ferdinand Hiller und das Théâtre-Italien in Paris 1851-1852*, in *Ferdinand Hiller: Komponist, Interpret, Musikvermittler*, Internationales musikwissenschaftliches Symposium, Frankfurt a. M. - Köln, 26-29 Oktober 2011, hrsg. von Peter Ackermann u.a., Kassel, Merseburger, 2014, pp. 379-400. Per il caso di Alary si vedano i programmi a stampa delle stagioni 1853-54 e 1854-55 del Théâtre Italien, nei quali egli viene appunto appellato «directeur de la musique» (copie dei due programmi si trovano in F-Pan, AJ¹³ 1172, I).

In una lettera a Giovan Battista Benelli – ex cantante, impresario e agente teatrale, che nei primi mesi della direzione di Calzado fu «agent général» del Théâtre Italien⁶⁷ –, a proposito dell'incarico per lui previsto nell'impresa di Sezzi, Verdi affermava: «io non faccio il Direttore né d'orchestra, né di cantanti, né di *mise en scène*. Se mi sono state fatte proposizioni intorno il Teatro Italiano, erano in senso ben differente».⁶⁸ Dunque, il compositore non era stato chiamato ad occuparsi stabilmente della direzione degli spettacoli;⁶⁹ al contrario, come mostrano vari documenti, egli si sarebbe interessato alla gestione artistica del teatro, con un ruolo simile a quello che fu di Rossini.

Alla fine di luglio, cioè un paio di settimane dopo l'ufficiale insediamento di Calzado al Théâtre Italien, «L'Italia musicale» pubblicò un articolo del suo corrispondente parigino nel quale venivano svelati i retroscena del fallimento del progetto di Sezzi.⁷⁰ In particolare, si affermava che questi, ben prima della comparsa di Calzado, aveva ottenuto ufficiosamente il privilegio di Ragani e di conseguenza aveva scritturato «parecchi artisti» su suggerimento di Verdi. In effetti, un nucleo di lettere comprese nel carteggio fra Verdi e Tito Ricordi confermano che il compositore si interessò alla selezione di cantanti da impiegare nel corso della stagione.

Il 29 aprile 1855 Verdi scriveva al suo editore italiano:

Vorrei sapere in tutta segretezza e sincerità cosa è ora Corsi. So che un artista di grande intelligenza, ma e la voce?... regge ancora come prima? Canta giusto? Si tratterebbe di fare il Rigoletto qui al Teatro Italiano futuro inverno? Che ne dici?.. Nel caso è libero? Cosa si potrebbe spendere?.. Non intricarmi con corrispondenti!⁷¹

Dunque, il coinvolgimento di Verdi nella gestione del Théâtre Italien avrebbe significato anzitutto la possibilità di proporre per la prima volta *Rigoletto* a Parigi. Se

⁶⁷ *Nouvelles. Paris*, in *FM*, XIX/37, 16 settembre 1855, pp. 294-295: 294. Alcune notizie su Benelli sono contenute anche in CAGLI, *Rossini a Londra e al Théâtre Italien di Parigi* cit.

⁶⁸ Lettera di Verdi a Giovan Battista Benelli, (Enghien, 11 settembre 1855), in *Copialettere*, p. 164.

⁶⁹ Del resto, già nel 1847 – in risposta all'offerta di un contratto triennale che lo avrebbe impegnato a dirigere tutte le opere in programma all'Her Majesty's Theatre di Londra – Verdi affermò che «la direzione musicale per tutta la stagione» era una condizione per la quale nutriva «poca simpatia» (lettera di Verdi a Benjamin Lumley, Parigi, 2 agosto 1847, in *Copialettere*, pp. 42-42: 43).

⁷⁰ *Cronaca musicale di Parigi. (Nostra corrispondenza del 19 luglio)* cit. Questo articolo suscitò una replica di Lorenzo Salvi – cantante e amministratore del teatro nei primi mesi della direzione di Calzado – e una successiva risposta del corrispondente parigino del periodico (cfr. LORENZO SALVI, *Dichiarazione*, in «L'Italia musicale», VII/63, 8 agosto 1855, p. 252, e G. S., *Due parole intorno alla Dichiarazione del signor Lorenzo Salvi*, in «L'Italia musicale», VII/66, 18 agosto 1855, p. 266). Estratti di questi ultimi due articoli si possono leggere in Appendice 5.

⁷¹ Lettera di Verdi a Tito Ricordi (Parigi, 29 aprile 1855), in I-Mr; la minuta della lettera, non contenente il brano citato, si può leggere in *Copialettere*, pp. 160-161.

nella stagione precedente l'allestimento dell'opera non si era concretizzato anche (se non soprattutto) a causa del mancato ingaggio di Ronconi, il problema dell'individuazione del cantante cui affidare la parte del protagonista si riproponeva a distanza di pochi mesi: in questo caso, l'attenzione di Verdi si concentrava sulla candidatura di Giovanni Corsi, all'epoca considerato uno dei migliori interpreti del ruolo.⁷² La lettera di Verdi avviò uno ampio scambio epistolare che consente di ricostruire le trattative per l'assunzione del baritono. La richiesta del compositore a non essere «intricato» con corrispondenti si tradusse in un sistema di comunicazione nel quale Ricordi svolgeva il ruolo di tramite e mediatore: Verdi scriveva al suo editore, che a sua volta teneva i contatti con Corsi.⁷³

Alle richieste del compositore, Ricordi rispose con due lettere: nella prima fornì il proprio parere sulle qualità di Corsi;⁷⁴ nella seconda, oltre ad integrare le proprie impressioni con quelle di due suoi «intrinseci», comunicò la disponibilità del baritono ad accettare un contratto del Théâtre Italien.⁷⁵ Dopo aver sollecitato una decisione il più possibile rapida circa la sua possibile assunzione,⁷⁶ Corsi ricevette, tramite Ricordi, un messaggio di Verdi, che conteneva presumibilmente un

⁷² Giovanni Corsi (Verona 1822 - Monza 1890) aveva interpretato *Rigoletto* a Faenza (nel 1852), alla Scala di Milano (in occasione della prima rappresentazione locale del 1853, e ancora nel 1854), a Udine (nel 1853), e a Bergamo (nel 1854). Poco prima che avessero inizio le trattative per il suo ingaggio al Théâtre Italien, si esibì nella stessa opera in occasione dell'inaugurazione del Teatro Paganini di Genova: nel resoconto dello spettacolo redatto da Marie Escudier si affermava: «l'artiste qui a fait la plus grande sensation est le baryton Corsi, qui n'a peut-être pas d'égal dans le rôle de Rigoletto. C'est le chanteur qu'il faudrait à Paris pour y créer ce rôle, à défaut de Ronconi, qui doit y être sublime, lui aussi» (M.[ARIE] ESCUDIER, *Nouvelles. Étranger*, in *FM*, XIX/16, 22 avril 1855, p. 128). Per la sua biografia si veda ALBERTO IESUÈ, s. v. "Corsi", in *DBI*.

⁷³ Di tutta la corrispondenza, le sole lettere pervenute sono quelle che Ricordi indirizzò a Verdi: per mezzo di queste è possibile postulare le restanti. Tutte le lettere di seguito citate conservate in I-BSAv sono trascritte a partire dalle riproduzioni conservate in I-PAi.

⁷⁴ Lettera di Ricordi a Verdi (Milano, 2 maggio 1855), in *Copialettere*, pp. 161-162.

⁷⁵ Lettera di Ricordi a Verdi (Milano, 5 maggio 1855), in I-BSAv. Ricordi consultò Giovanni Garibaldi, negoziante di musica genovese, e Angelo Mariani, che in quel periodo era impegnato nella direzione di *Rigoletto* interpretato da Corsi al Paganini di Genova (cfr. *supra*).

⁷⁶ Lettera di Corsi a Ricordi (14 maggio 1855), attestata dalla lettera di Ricordi a Verdi (Milano, 15 maggio 1855), in I-BSAv; e lettera di Corsi a Ricordi (prima del 19 maggio 1855), attestata dalla lettera di Ricordi a Verdi (Milano, 19 maggio 1855), in I-BSAv.

primo abbozzo di contratto;⁷⁷ la sua risposta fu recapitata al compositore,⁷⁸ che replicò con altre proposte.⁷⁹ Dopo un ulteriore scambio di missive,⁸⁰ le trattative si conclusero positivamente: Corsi ottenne il contratto e, dopo averlo firmato, lo spedì a Parigi assieme a una lettera per Verdi, nella quale scriveva:

Ho ricevuto a mezzo del Sig Ricordi le scritture per cui Ella ebbe la bontà di interessarsi. Gliene rendo mille grazie. Siccome però in quelle non vi è fatto cenno dell'Opera di debutto così ho dovuto alla fine della scrittura mettere un articolo mediante il quale essa sia di comune accordo. Ora avendo inteso che non potrò debuttare col Rigoletto, se non fossi importuno la pregherei a volersi interessare perché lo potessi fare coi Foscari, essendo le due Opere ove ho miglior campo a far valere il mio poco talento.⁸¹

Dunque, non solo il baritono riconosceva a Verdi il merito della propria assunzione, ma allo stesso tempo stimava tanto estesa la sua influenza da poterlo interpellare su decisioni che riguardavano la programmazione della stagione.

Le stesse lettere che permettono di ricostruire le negoziazioni con Corsi attestano i contemporanei contatti con il basso buffo Giovanni Zucchini. Anche in questo caso Ricordi servì da mediatore: su sollecito di Verdi,⁸² l'editore inviò al cantante una missiva contenente con ogni probabilità una proposta d'ingaggio;⁸³ dopo che la risposta fu recapitata al compositore,⁸⁴ Zucchini entrò in possesso del suo contratto.⁸⁵

⁷⁷ Lettera di Verdi a Ricordi (25 maggio 1855), e lettera di Ricordi a Corsi (fra il 25 e il 29 maggio 1855), entrambe attestate dalla lettera di Ricordi a Verdi (Milano, 29 maggio 1855), in I-BSAv.

⁷⁸ Lettera di Corsi a Ricordi (prima del 31 maggio 1855), attestata dalla lettera di Ricordi a Verdi (Milano, 31 maggio 1855), in I-BSAv.

⁷⁹ Lettera di Verdi a Ricordi (9 giugno 1855), attestata da due lettere di Ricordi a Verdi (Milano, 12 giugno 1855, e Milano, 26 giugno 1855), entrambe in I-BSAv.

⁸⁰ Lettera di Corsi a Ricordi (prima del 16 giugno 1855), attestata dalla lettera di Girolamo Cerri (gerente di Ricordi) a Verdi (Milano, 16 giugno 1855), in I-BSAv; lettera di Ricordi a Verdi (Milano, 26 giugno 1855), in I-BSAv; lettera di Verdi a Ricordi (30 giugno 1855), attestata dalla lettera di Ricordi a Verdi (Milano, 3 luglio 1855), in I-BSAv.

⁸¹ Lettera di Corsi a Verdi (Milano, 3 luglio 1855), in I-BSAv. Il contratto sottoscritto da Corsi si trova in F-Pan, AJ¹³ 1162, I, *dossier*: «Calzado c. Corsi».

⁸² Lettera di Verdi a Ricordi, 12 maggio 1855, attestata dalla lettera di Ricordi a Verdi (Milano, 15 maggio 1855), in I-BSAv.

⁸³ Lettera di Ricordi a Zucchini (fra il 12 e il 15 maggio 1855), attestata dalla lettera di Ricordi a Verdi (Milano, 15 maggio 1855), in I-BSAv.

⁸⁴ Lettera di Zucchini a Ricordi (prima del 19 maggio 1855), attestata dalla lettera di Ricordi a Verdi (Milano, 19 maggio 1855), in I-BSAv.

⁸⁵ Lettera di Ricordi a Verdi (Milano, 26 giugno 1855), in I-BSAv.

Benché gli ingaggi di Corsi e Zucchini fossero funzionali al programma gestionale di Sezzi, non poteva essere quest'ultimo a stipulare i contratti, in quanto la sua nomina a direttore del teatro non era stata ancora formalizzata. Pertanto, le assunzioni furono sottoscritte da Ragani, che le avrebbe poi cedute alla nuova amministrazione.⁸⁶ Infatti, tramite l'accettazione di una clausola contenuta nell'accordo per l'acquisizione del privilegio del Théâtre Italien, Sezzi aveva acconsentito a rispettare i contratti dei cantanti scritturati dal precedente direttore.⁸⁷ In questo modo, egli avrebbe avuto alle proprie dipendenze sia gli elementi selezionati da Verdi, sia quelli precedentemente reclutati da Ragani. L'accettazione di questi ultimi fu senza dubbio approvata dal compositore.

I nomi degli artisti coinvolti nella transazione non sono indicati nei documenti inerenti la trattativa fra Sezzi e Ragani; tuttavia, essi sono deducibili dalla lista di cantanti che componeva la *troupe* di Calzado. Infatti, quest'ultimo accettò la medesima clausola che era stata proposta a Sezzi,⁸⁸ e si trovò così in possesso della compagnia che doveva dipendere dalla guida artistica di Verdi.⁸⁹ Gli elementi che Calzado acquisì da Ragani erano i soprani Virginia Boccabadati, Rosina Penco e Virginia Pozzi; il contralto Adelaide Borghi-Mamo; i tenori Manuel Carión e Pietro Mongini; i baritoni Camille-François Evrard (noto come Camillo Everardi) e Francesco Graziani; il basso Giovanni Francesco Angelini; il basso buffo Giovanni Zucchini. Oltre a questi cantanti, della compagnia di Sezzi avrebbero certamente fatto parte anche Giovanni Corsi e il basso buffo Napoleone Rossi, i cui contratti non vennero riconosciuti validi da Calzado.⁹⁰ Nei programmi di Verdi, la direzione

⁸⁶ Verdi stesso suggerì a Ricordi di non inviare il contratto di Corsi a Sezzi, bensì a Ragani (lettera di Ricordi a Verdi, Milano, 3 luglio 1855, in I-BSAv); di conseguenza, il baritono si rivolse a quest'ultimo per discutere alcuni dettagli del suo contratto (lettera di Corsi a Ragani, Milano, 3 luglio 1855, in F-Pan, AJ¹³ 1162, I, *dossier*: «Calzado c. Corsi»; una copia di questa lettera fu fornita da Ricordi a Verdi, ed è oggi conservata in I-BSAv).

⁸⁷ Lettera di Sezzi a Ragani (Paris, 29 juin 1855), in F-Pan, AJ¹³ 1163, II, *dossier*: «M. Ragani c. M. Sezzi».

⁸⁸ Contratto preliminare del 5 luglio 1855, firmato da Ragani il 6 luglio 1855, in F-Pan, AJ¹³ 1163, I, *dossier*: «Th. Italien - Directeurs M^r Ragani», *sous-dossier*: «Mission donné par M. Ragani à M. Saint-Salvi au sujet de la cession de son privilège et du matériel qui lui appartenait». Benelli fece poi pubblicare su alcuni periodici italiani un avviso datato 28 luglio con il quale assicurava che la cessione a Calzado dei contratti sottoscritti da Ragani era legale, e pertanto tutti i cantanti ingaggiati avrebbero dovuto presentarsi a Parigi alla data prefissata (cfr. G.[IOVAN] B.[ATTISTA] BENELLI, *Circolare*, in «L'Italia musicale», VII/62, 4 agosto 1855, p. 248).

⁸⁹ Ciò trova ulteriore conferma in una lettera di Benelli a Verdi, nella quale l'agente teatrale affermava che la compagnia di Calzado avrebbe differito da quella scelta dal compositore solo per l'aggiunta di «quattro artisti di nome» (Parigi, 9 settembre 1855, in *Copialettere*, p. 163). Si specificherà in seguito chi fossero, probabilmente, gli elementi aggiunti.

⁹⁰ La notizia dell'annullamento del contratto di Corsi si trova in *Artisti disponibili. Parigi*, in «La fama», XIV/58, 19 luglio 1855, p. 232. Per la rescissione del contratto di Napoleone Rossi si veda

d'orchestra sarebbe stata affidata a Vincenzo Bonetti, che già da due stagioni deteneva tale incarico;⁹¹ invece, non è possibile stabilire se si sarebbe mantenuta la mansione di maestro concertatore, fino alla stagione precedente esercitata da Giulio Alary. Viene da credere che alla *troupe* sarebbe stato aggregato un altro tenore, di maggior rinomanza e valore rispetto a Carión e Mongini – niente più che un buon tenore il primo, ancora una giovane promessa il secondo.

Oltre a risultare quasi interamente rinnovata rispetto a quella che si era esibita durante la Stagione precedente, tale *troupe* si componeva quasi interamente di artisti che non avevano mai calcato le scene parigine.⁹² Se si osservano i trascorsi artistici dei cantanti coinvolti⁹³ è possibile avanzare ipotesi circa il cartellone che avrebbe potuto essere proposto durante la direzione artistica di Verdi.

La compagnia era scarsamente votata all'«ancien répertoire» del Théâtre Italien. I cantanti che potevano vantare maggior esperienza con la musica di Rossini erano quelli di secondo piano, come la Pozzi ed Evrard, oltre al baritono buffo Napoleone Rossi. Gli altri, invece, rispondevano anzitutto alle esigenze interpretative della musica di Verdi. In effetti, quasi tutti i membri della compagnia si erano cimentati con le opere del compositore di Busseto – e in particolare con la sua produzione più recente –, ed alcuni di essi avevano raggiunto la notorietà proprio grazie alla frequentazione di tale repertorio.⁹⁴ Al principale evento previsto durante la stagione, cioè la prima esecuzione francese di *Rigoletto*, avrebbero potuto partecipare,

la lettera di quest'ultimo al Ministro di Stato [Paris], s. d., in F-Pan, F²¹ 1114, *dossier*: «Th. Italien - Directeurs M^r Ragani», *sous-dossier*: «Personnel», e M.[ARIE] ESCUDIER, *Nouvelles. Paris*, in FM, XIX/29, 22 juillet 1855, pp. 230-231.

⁹¹ Nato a Bologna nel 1810, attivo per alcuni anni in orchestre italiane e straniere in qualità di violinista, Vincenzo Bonetti si era affermato come direttore d'orchestra in Spagna, e in particolare nei teatri di Madrid e Barcellona (si veda M. Bonetti direttore al Teatro Italiano di Parigi, in «Gazzetta musicale di Firenze», II/23, 16 novembre 1854, pp. 90-91). Nel 1853 fu chiamato da Ragani a Parigi: all'esordio sullo scranno del Théâtre Italien aveva stupito pubblico e critica per la sua gestualità esuberante (si veda Cronaca musicale di Parigi. (Nostra corrispondenza). Pantomime del teatro italiano [...], in «L'Italia musicale», V/104, 28 dicembre 1853, pp. 416-417). Come testimonia una lettera del 1854, Bonetti godeva della sincera stima di Verdi (lettera di Verdi a Bonetti, Parigi, 6 febbraio 1854, in *Copialettere*, p. 519).

⁹² Soltanto Borghi-Mamo, Graziani e Rossi facevano parte anche della *troupe* che si esibì durante la Stagione 1854-55. Avrebbero invece esordito a Parigi Penco, Pozzi, Carión, Mongini, Evrard, Corsi, Angelini e Zucchini.

⁹³ Per le biografie dei cantanti meno noti si vedano le voci contenute in CARLO SCHMIDL, *Dizionario Universale dei Musicisti*, 2 voll., Milano, Sonzogno, 1928-1929², e ID., *Supplemento al Dizionario Universale dei Musicisti: appendice, aggiunte e rettifiche al primo e secondo volume*, Milano, Sonzogno, 1938.

⁹⁴ La Boccabadati, oltre ad aver interpretato *I masnadieri* (Firenze, 1850), *Il trovatore* (Bologna, Ferrara e Modena, 1853; Bologna e Macerata, 1854; Pesaro e Modena, 1855) e *Rigoletto* (Ferrara e Siena, 1853; Reggio nell'Emilia, 1854; Bologna, 1855), si era particolarmente distinta ne *La traviata* (Rovigo, 1854; Modena, 1855). La Penco si era esibita in *Ernani* (Stoccolma, 1848), *I lombardi alla prima*

oltre a Corsi, una fra la Penco e la Boccabadati, e, forse, Mongini o Carión. Inoltre, altre opere di Verdi già eseguite al Théâtre Italien avrebbero potuto essere inserite nella programmazione: su tutte *Il trovatore*, che con ogni probabilità avrebbe avuto fra i suoi interpreti, accanto ai soliti Borghi-Mamo e Graziani, la Penco (prima interprete assoluta del ruolo di Leonora) e, forse, uno fra Carión e Mongini. Accanto a tale repertorio, pare verosimile supporre che avrebbe trovato spazio anche qualche titolo selezionato entro la migliore produzione degli autori italiani contemporanei di Verdi. In tal senso, risulta particolarmente significativa l'assunzione di Zucchini: questo cantante, infatti, si era distinto come uno dei principali interpreti delle più recenti opere buffe italiane, allora sconosciute al pubblico parigino.⁹⁵

In definitiva, per le caratteristiche della compagnia ingaggiata si può supporre che, nella sua funzione di direttore della musica del Théâtre Italien, Verdi avrebbe optato per una rapida evoluzione del repertorio: i titoli canonici che da decenni venivano proposti su quelle scene sarebbero stati confinati in un'area periferica, a tutto vantaggio di novità selezionate entro la produzione lirica italiana coeva, tanto seria quanto buffa. Una lettera che Ricordi scrisse al compositore pochi

Crociata (Stoccolma, 1849), *Giovanna d'Arco* (Trieste, 1852), *Luisa Miller* (Napoli, 1852) e *La traviata* (Roma, 1855), ma era nota soprattutto come interprete de *Il trovatore*: dopo aver partecipato alla prima esecuzione assoluta (Roma, 1853), aveva eseguito l'opera in altri teatri italiani (Livorno e Napoli, 1853; Genova, 1854). La Borghi-Mamo si era cimentata in *Luisa Miller* (Napoli, 1852) e ne *Il trovatore* (Napoli, 1853; Parigi, 1854 – allestimento curato da Verdi –; Vienna, 1855). Carión aveva interpretato *Nabucodonosor* (Madrid, 1844), *Ernani* (Vienna, 1855), *I lombardi alla prima Crociata* (Alicante, 1850), *Rigoletto* (Milano, 1853 e 1854; Napoli e Vienna, 1855), *Il trovatore* (Vicenza, 1853; Genova e Senigallia, 1854), *La traviata* (Napoli e Vienna, 1855). Mongini si era esibito in *I masnadieri* (Madrid, 1854), *Rigoletto* (Genova, 1852, Ferrara e Madrid, 1853), *Il trovatore* (Ferrara, 1853 e 1854; Firenze, 1855) e *La traviata* (Napoli, 1855). Graziani aveva partecipato ad allestimenti di *Ernani* (Pisa, 1853; Parigi, 1854; Londra, 1855), *Luisa Miller* (Pisa, 1852) e *Il trovatore* (Firenze, 1853; Parigi, 1854 – allestimento curato da Verdi –; Londra nel 1855). Angelini si era misurato con *Ernani* (Pisa, 1853; Torino, 1854), *Attila* (Terni, 1851), *Rigoletto* (Firenze, 1853; Perugia 1855) e *Il trovatore* (Livorno e Bologna, 1853; Cesena, Genova, Torino, 1854). Corsi, oltre che in *Rigoletto* (cfr. *supra*), si era esibito ne *I due Foscari* (Trieste, 1844; Milano, 1846, 1847, 1850; Padova, 1850; Palermo, 1851; Genova, 1855), in *Giovanna d'Arco* (Piacenza, 1847), in *Attila* (Verona, 1846; Brescia, 1847; Padova, 1850; Treviso, 1853); in *Alzira* (Ferrara, 1847); in *Macbeth* (Faenza, 1852; Milano, 1854), in *Luisa Miller* (Milano, 1850, Palermo, 1851) e in *Il trovatore* (Bergamo, 1854; Genova, 1855). Questi dati sono desunti dallo spoglio di periodici ottocenteschi – in particolare GMM –, da KAUFMAN e da MARTIN CHUSID - THOMAS G. KAUFMAN, *The First Three Years of Trovatore. A List of Stagings from 19 January 1853 to 18 January 1856*, in «Verdi newsletter», 15, 1987, pp. 30-49.

⁹⁵ In particolare, Zucchini (Bologna, 1812-1892) aveva raccolto notevole successo con *Don Bucefalo* di Antonio Cagnoni, *Crispino e la comare* dei fratelli Luigi e Federico Ricci, e *Fiorina* di Carlo Pedrotti (si veda RODOLFO CELLETTI, s. v. «Giovanni Zucchini», in *Enciclopedia dello spettacolo*, IX, Firenze-Roma, Le Maschere, 1962, pp. 2157-2158).

giorni prima che il progetto di Sezzi venisse accantonato mostra come il coinvolgimento di Verdi nelle «cose» del Théâtre Italien fosse considerato una rilevante opportunità per riformare un'istituzione ormai logora:

Non sono niente sorpreso che tu ti immischi nelle cose di cod.^o Teatro Italiano. È un'opera caritatevole che fai a favore degli artisti, è un'opera estremamente meritoria a favore dell'arte, ed a simili azioni Verdi col suo cuore generoso ed artistico non mancherà mai, sacrificando l'indole sua tanto aliena da simili imbarazzi. Ora che cod.^o teatro Italiano si è sbarazzato delle sue anticaglie permanenti, e che il Trovatore gli ha fatto conoscere quali sono le cose che gli abbisognano, tu hai fatto un'opera santa ad impedire che ricadesse nella sua nullità col procurargli de' buoni artisti, e la compirai se continuerai ad assisterlo de' tuoi consigli e... sarebbe mai possibile?... della tua presenza.⁹⁶

3. «Le mie Opere senza il mio ajuto qui sono impossibili»

Nell'auspicare la «presenza» di Verdi al Théâtre Italien, presumibilmente Ricordi alludeva alla possibilità che il compositore assumesse un ruolo attivo nella gestazione degli allestimenti. In effetti, benché l'incarico per lui ritagliato da Sezzi prevedesse ufficialmente solo l'esercizio di mansioni organizzative, con ogni probabilità Verdi avrebbe curato la preparazione delle proprie composizioni, in particolare quelle non ancora prodotte a Parigi, come *Rigoletto*. Il compositore considerava la propria presenza alle prove una condizione necessaria all'ottenimento di interpretazioni non solo qualitativamente elevate, ma soprattutto conformi al senso che egli assegnava alle proprie composizioni.⁹⁷ Si veda a tal proposito quanto Verdi scriveva in quegli stessi mesi a Cesare De Sanctis, in risposta alla notizia del cattivo esito della prima rappresentazione napoletana di *La traviata*:

Voi trovate il 2° atto più debole degli altri! [...] Vorrei soltanto poter mettere in scena io, con due artisti convenienti, il duetto del 2° atto che vi sembra lungo, e forse lo trovereste di un grande effetto, ed eguale di merito a qualunque altro mio duetto per pensiero e superiore in quanto a forma e sentimento! [...] Vorrei poter mettere in scena io il finale tutto, ma soprattutto la scena del gioco, ed allora forse vi ricredereste!⁹⁸

⁹⁶ Lettera di Ricordi a Verdi (Milano, 3 luglio 1855), in I-BSAv, parzialmente pubblicata in ABBIATI, p. 312. La presente trascrizione si basa sulla riproduzione conservata in I-PAi.

⁹⁷ Sull'importanza che Verdi riconosceva alle prove si veda ALESSANDRO DI PROFIO, *L'Ours à la baguette. Verdi chef d'orchestre à Paris*, in «Musiques - Images - Instruments», 12, 2011, pp. 131-168, in particolare pp. 148-150; ma anche MARTIN CHUSID, *Verdi's Own Words: His Thoughts on Performance, with Special Reference to Don Carlos, Otello, and Falstaff*, in *The Verdi Companion*, edited by William Weaver and Martin Chusid, New-York-London, W. W. Norton & Company, 1979, pp. 144-192, e JAMES A. HEPOKOSKI, *Under the Eye of the Verdian Bear: Notes on the Rehearsals and Première of "Falstaff"*, in «The Musical Quarterly», LXXI/2, 1985, pp. 135-156.

⁹⁸ Lettera di Verdi a De Sanctis (Parigi, 17 febbraio 1855), pubblicata in *Carteggi verdiani*, I, pp. 29-30: 30.

Una simile convinzione – peraltro condivisa da altri musicisti dell'epoca⁹⁹ – era tanto più valida nel momento in cui si trattava di produzioni del Théâtre Italien: da anni Verdi considerava l'istituzione parigina incapace di montare le sue opere in modo conforme alle sue intenzioni, vuoi perché possedeva organici artistici inadatti, vuoi perché mancava di competenza dello stile interpretativo richiesto dalla più recente produzione italiana.

Significativamente, per Verdi il fallimento del programma di Sezzi corrispose anzitutto all'impossibilità di sovrintendere alle esecuzioni delle proprie opere. In questo senso, risulta emblematica la lettera con la quale il compositore comunicò a Ricordi l'avvenuta cessione del privilegio a Calzado:

Non so cosa sia successo al Teatro Italiano ma credo che per una delle solite bestialità o altro Ragani abbia ceduto il Teatro ad un americano che nulla sa, che nulla conosce, e che non ha che 4 o 5cento mila franchi sulla Banca Fould. Credo abbiano messo da parte Bonetti (che era un buon Direttore) e mille altre coglionerie. È la rovina finale del Teatro Italiano!! Quello che deve ora interessarci si è di badare bene prima di dare delle mie Opere. Tu lo sai per esperienza le mie Opere senza il mio ajuto qui sono impossibili. Non giova vi siano tutti i migliori cantanti della terra senza di me non andranno mai almeno per ancora 4 o 5 anni. Ti serva ciò a non dare il tuo consenso troppo leggermente per il guadagno miserabile di poche migliaia di franchi. Le mie opere sono state massaccate anche troppo. Ora basta: a te dico francamente che non perdonerei ad un Editore che sacrificasse le mie opere qui come sono state sacrificate finora. Dunque confido in te e se ti scriveranno per qualunque delle mie opere prenditi tempo a rispondere e prendi le tue precauzioni per impedirne i furti. Il *Trovatore*, il *Rigoletto* sono opere su cui si conta molto e sii ben prudente e per l'una e per l'altra.¹⁰⁰

⁹⁹ Sulle medesime posizioni di Verdi si trovavano ad esempio Wagner, Gounod, Berlioz: in particolare, essi individuavano nella crescente autorità artistica del direttore d'orchestra il pericolo di interpretazioni non conformi al pensiero dell'autore (su tali questioni si veda IVANO CAVALLINI, *Il direttore d'orchestra. Genesi e storia di un'arte*, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 163-209, ma anche DI PROFIO, *L'Ours à la baguette. Verdi chef d'orchestre à Paris* cit., pp. 142-151, e gli articoli di CHARLES GOUNOD, *Les compositeurs - chefs d'orchestre*, in «Le ménestrel», XXXIX/30-33, 22 juin-13 juillet 1874). In tal senso, fin dal 1834 Berlioz maturò la decisione di dirigere in prima persona le proprie composizioni, in modo da non doversi servire di mediatori per comunicare le proprie «intentions» agli esecutori (HECTOR BERLIOZ, *Mémoires*, Paris, Calmann-Lévy, 1878, p. 304). Alla luce di tale risoluzione, risulta significativa l'opinione che il compositore francese espresse proprio nel 1855 in merito all'importanza della partecipazione di Verdi alla preparazione della prima esecuzione assoluta di *Les vêpres siciliennes* all'Académie Impériale de Musique: «Quand on veut à l'Opéra, en général on peut. Quand c'est l'auteur qui préside aux études préparatoires, presque toujours on veut. Quand il s'agit d'une grande œuvre dont l'auteur est mort ou absent, il arrive presque toujours qu'on ne peut ni ne veut. Verdi est très-vivant, il était très-présent à toutes les répétitions des *Vêpres*: de là cette beauté exceptionnelle de l'exécution que nous signalons» (HECTOR BERLIOZ, *Feuilleton du Journal des débats*, in JDD, 2 octobre 1855).

¹⁰⁰ Lettera di Verdi a Ricordi (Parigi, 8 luglio 1855), pubblicata in ABBIATI, II, pp. 298-299.

Dunque, Verdi riteneva che la nomina di Calzado avrebbe comportato il rischio che le sue opere potessero essere nuovamente «massacrate»: più che la presenza di interpreti di livello, il compositore valutava la sua diretta partecipazione agli allestimenti come l'unico modo per evitare esecuzioni scadenti. Tale condizione, evidentemente possibile qualora la direzione fosse stata affidata a Sezzi, dovette apparire irrealizzabile con l'avvento di Calzado. Come dimostra un articolo pubblicato sulla «Gazzetta dei teatri» a firma di Emanuele Muzio (evidentemente ben informato dei fatti), il compositore era particolarmente infuriato per la scelta della nuova direzione di accantonare Corsi e Bonetti (Appendice 5).¹⁰¹

Il fallimento dei progetti di Sezzi e l'indisposizione di Verdi verso Calzado ebbe presto ampia risonanza anche sulla stampa francese. Oltre un mese prima dell'inaugurazione della Stagione 1855-56, gli Escudier comunicavano:

On se passera pour cet hiver, au Théâtre-Italien, de la musique de Verdi, et au lieu d'aller entendre *il Trovatore* à ce théâtre, c'est probablement à l'Opéra que le public ira l'applaudir ; et si [...] on voulût faire chanter les partitions de Verdi à la salle Ventadour, M. Calsado trouverait devant lui des difficultés sérieuses.

M. Verdi ne sera pas à Paris ; sans son consentement et sans son concours il ne faut pas songer aux ouvrages de la nouvelle école.¹⁰²

Un simile veto rappresentava un fardello assai gravoso per l'istituzione: dopo i successi còlti nei mesi precedenti da *Il trovatore* e da *Les Vêpres siciliennes* Verdi era in quel periodo l'operista più in vista a Parigi, ed era ormai evidente che la sua musica avrebbe potuto fare la fortuna del Théâtre Italien. Consapevole degli interessi in gioco, Calzado e il suo *entourage* tentarono di convincere il compositore a rivedere la sua posizione. Agli inizi di settembre Giovanni Battista Benelli – che come si è già accennato ricopriva la mansione di agente teatrale del teatro – affrontò la questione con Verdi, dapprima di persona, poi per lettera:

Ho ben pensato e riflettuto alla conversazione che ebbimo jeri dopo pranzo, e ci ho anche dormito sopra. In verità ch'io non vi ho potuto comprendere. Voi siete contrario che si diano le vostre Opere con l'attuale compagnia, ma s'è ora quella stessa che doveva essere sotto la vostra direzione, ed anzi accresciuta di quattro artisti di nome! Se Salvi, che ben conoscete fino dall'epoca che incominciaste la vostra carriera, non s'indirizzò a voi fu perchè egli sapeva che Ricordi era quello che faceva i contratti pei vostri spartiti, e perchè gli fu assicurato che voi non volevate essere annojato per tali faccende.

Caro Maestro, voi costringerete l'Impresa del Teatro Italiano ad esporre al pubblico i motivi che le Opere vostre non si daranno al detto Teatro.

¹⁰¹ ARIODANTE [pseud. di EMANUELE MUZIO], *Notizie di Parigi (nostra corrispondenza)*, in «Gazzetta dei teatri», XVIII/35, 15 luglio 1855, pp. 137-138.

¹⁰² ESCUDIER, *Théâtre Impérial Italien*, in *FM*, XIX/33, 19 août 1855, pp. 259-260: 260. Sul modo in cui la stampa commentò il fallimento dei progetti di Sezzi si vedano gli estratti riportati nell'Appendice 5.

Consigliatevi in questo affare con la vostra Consorte che ha molto talento, e non vi fidate di quelli che non amano che le discordie, ed il loro interesse.¹⁰³

A ben vedere, le argomentazioni di Benelli non erano irragionevoli. Come si è visto in precedenza, la compagnia che qualche mese prima Verdi, in qualità di «directeur de la musique», aveva scelto per Sezzi in vista della Stagione 1855-56 era più o meno la stessa di cui disponeva Calzado.¹⁰⁴ A fronte della mancata conferma dei contratti di Napoleone Rossi e di Giovanni Corsi vennero ingaggiati Claudia Fiorentini, Noemi de Roissy, Lorenzo Salvi, e, soprattutto, Giulia Grisi e Mario.¹⁰⁵ Tuttavia, proprio questi ultimi due cantanti, pur celeberrimi, non dovevano essere particolarmente graditi a Verdi, in quanto rappresentanti (e quasi simboli) di quelle che Ricordi, poche settimane prima, aveva definito le «anticaglie» del Théâtre Italien. Certamente poco gradito fu, poi, l'accantonamento del direttore d'orchestra Bonetti, sostituito con Giovanni Bottesini, che a quell'altezza cronologica aveva raggiunto ampia celebrità come contrabbassista, ma poteva vantare scarsa esperienza nella conduzione orchestrale.¹⁰⁶ L'intermediazione di Benelli non servì a far mutare l'opinione del suo interlocutore; anzi, il tono fra l'indispettito e il minaccioso della lettera dell'agente fece addirittura accrescere l'indisposizione di Verdi, che rispose:

Rispetto molto la venerabile vostra esperienza, ma finora non v'ho dato ancora diritto di suggerirmi con chi mi devo consigliare ed a chi fidarmi. Sono uso da parecchi anni fare gli affari miei come a me sembra e, se m'aveste conosciuto meglio, avreste risparmiato un consiglio inutile. –

Se per *quelli che amano le discordie* intendete parlare dei Sig.ⁱ Escudier, permettetemi dirvi che un uomo d'affari come voi dovrebbe capire che i Sig.ⁱ Escudier, editori delle mie opere, hanno tutto l'interesse onde queste vengano rappresentate. Se le opere si danno, anche mediocrement, vi è probabilità di vendita; se non si danno, tutto è perduto.

Cosa mi parlate di Direzione? Anche l'altro giorno lasciaste sfuggire questa parola, e di più sussuraste di 24 mila fr. etc. etc. Mio caro Benelli voi dovrete prima di tutto sapere che 24 m. fr. non è somma sufficiente per me, e che io non faccio il Direttore né d'orchestra, né di cantanti, né di *mise en scene*. Se mi sono state fatte proposizioni intorno il Teatro Italiano, erano in senso ben differente, ed in ogni caso voi non avete diritto né d'interrogarmi né di parlarmene. –

In quanto al Sig. Salvi, non so nulla, né ho nulla a che fare con lui. So soltanto col mezzo della *Revue Franco-Italienne* che egli sembra disposto di dare il bando al mio repertorio. Se questo è, noi siamo perfettamente d'accordo.

¹⁰³ Lettera di Giovan Battista Benelli a Verdi (Paris, 9 settembre 1855), pubblicata in *Copialettere*, p. 163.

¹⁰⁴ Si veda *supra*.

¹⁰⁵ Gli ingaggi di Mario e della Grisi furono orchestrati da Lorenzo Salvi, cantante della *troupe*, ma, soprattutto, amministratore di Calzado. Lo attesta una lettera che quest'ultimo inviò al direttore il 28 luglio 1855, da Parigi, nella quale si discute, appunto, dell'opportunità di assumere i due cantanti. La lettera è conservata in F-Pan, AJ¹³ 1177, III, *dossier*: «L'homme aux Procès».

¹⁰⁶ Per la biografia di Bottesini si veda la corrispondente voce in *NGrove*.

Voi dite che *l'Impresa del Teatro Italiano* esporrà i motivi per cui non danno le mie Opere?... Se questa è una minaccia, fate pure tutto quello che credete. –

Amen, dunque, su questo affare e non se ne parli più.

Nissuno più di me vi augura buona salute e molti quattrini.¹⁰⁷

Non sortì miglior effetto una lettera di quegli stessi giorni indirizzata a Verdi da Calzado: vistosi domandare se fosse realmente intenzionato ad impedire l'esecuzione della sua «belle musique»,¹⁰⁸ il compositore dichiarava, con tono gelido, di essere impossibilitato a rispondere a una questione così delicata, tanto più senza conoscere il suo interlocutore.¹⁰⁹

Malgrado tali premesse, la direzione del Théâtre Italien inserì nel programma stagionale due opere di Verdi: *Ernani* e *Il trovatore*.¹¹⁰ Se la prima poteva essere eseguita senza impedimenti di sorta, grazie all'accordo stretto alcuni mesi prima da Ragani e Léon Escudier,¹¹¹ la seconda opera ricadeva nel repertorio che, secondo l'interpretazione della legge del 1852 sulla proprietà letteraria formulata da Ballot, era protetto dal diritto d'autore. Pertanto, in accordo con Ricordi e gli Escudier, Verdi decise di interdirne formalmente la rappresentazione, al pari di ogni altra sua opera italiana non ancora apparsa a Parigi. A tale scopo, secondo prassi, Ballot e Blanchet furono incaricati di servirsi di tutti gli strumenti legali utili a bloccare i progetti di Calzado; in particolare, Ricordi istruì Ballot affinché si attenesse strettamente alle decisioni di Verdi, sia nel caso in cui questi avesse confermato l'intenzione di impedire la rappresentazione delle sue opere, sia nel caso contrario.¹¹² Le risoluzioni del compositore e del suo *entourage*, rese pubbliche da «La France musicale»,¹¹³ non furono ben accolte dalla stampa parigina: in particolare, in

¹⁰⁷ Lettera di Verdi a Benelli (Enghien, 11 settembre 1855), pubblicata in *Copialettere*, p. 164.

¹⁰⁸ Lettera di Toribio Calzado a Verdi (Paris, 11 septembre 1855), pubblicata in *Copialettere*, p. 165.

¹⁰⁹ Lettera di Verdi a Calzado (Enghien, 12 settembre 1855), pubblicata in *Copialettere*, p. 165.

¹¹⁰ Una copia del programma a stampa della stagione è conservato in F-Pan, F²¹ 1116, *dossier*: «Répertoire – Ouvrages représentés. 1849-1869».

¹¹¹ Si veda *supra*, il § 4.1.

¹¹² «Du reste, il est toujours bien entendu que tout ce que Verdi pourra en décider soit contre, soit en faveur de cette reproduction du *Trovatore* et d'autres ouvrages de lui qui m'appartiennent, vous agirez alors tout à fait suivant sa volonté et décision»: lettera di Tito Ricordi a Charles Ballot (Milano, 18 settembre 1855), copia allegata alla lettera di Tito Ricordi a Verdi (Milano, 20 settembre 1855), in I-BSAv; la trascrizione si basa sulla riproduzione conservata in I-PAi.

¹¹³ «L'éditeur propriétaire des opéras de Verdi, cessionnaire de ses droits, en voyant annoncée, sur les programmes de la prochaine saison du Théâtre Italien, la partition d'*il Trovatore*, sans son consentement, vient d'interdire, pour cette saison, la représentation de cet opéra sur ce théâtre. On ne jouera pas davantage *Rigoletto*, *la Traviata*, *Macbeth* et d'autres opéras qui sont de la propriété des éditeurs de M. Verdi»: MARIE ESCUDIER, *Nouvelles*, in *FM*, XIX/38, 23 septembre 1855, pp. 303-304: 303.

un articolo pubblicato dalla «Revue franco-italienne» pochi giorni prima dell'inaugurazione della Stagione, si valutava come ingiustificato un simile ostruzionismo, dal momento che la direzione del Théâtre Italien era disposta ad esaudire tutte le pretese di Verdi e dei suoi editori:

La nouvelle direction du Théâtre-Italien déclare qu'elle n'a rien épargné, ni auprès du maestro, ni auprès de ses éditeur, pour ne pas priver la scène italienne du répertoire de Verdi. On a dit à l'éditeur : Donnez-nous vos partitions, comme vous les avez données à nos prédécesseurs, comme vous les donnez à tous les autres théâtres d'Europe, et fixez le prix que vous voulez. – On a dit au maestro, on le lui a dit par écrit, on le lui a répété le chapeau à la main : Veuillez continuer au Théâtre-Italien de Paris votre bienveillant concours ; voici la liste de nos artistes ; si vous en désirez d'autres pour l'exécution de vos opéras, indiquez-les, et nous nous empresserons de les engager.

Mais M. Verdi renvoie la direction du théâtre à ses éditeurs, et ses éditeurs lui envoient leur *veto* par huissier !¹¹⁴

A detta dell'autore dell'articolo, Verdi non era dunque mosso da un mero «parti pris» contro il Théâtre Italien e il pubblico di Parigi. Nel replicare a tali affermazioni, gli Escudier ricondussero la discussione nell'alveo delle questioni artistiche, e in particolare lasciarono intendere che lo scopo di Verdi e dei suoi editori era anzitutto quello di scongiurare esecuzioni scadenti:

Si M. Verdi et ses éditeurs ont jusqu'à ce moment des raisons personnelles pour ne point autoriser l'exécution *del Trovatore*, de *Rigoletto*, de *la Traviata*, etc., ils ne doivent compte à personne de leur conduite. M. Verdi ne demande rien, n'a jamais rien demandé ; il est seul juge de l'opportunité de l'exécution de ses opéras. On doit se souvenir qu'avant le *Trovatore*, dont il a lui-même dirigé les répétitions, ses meilleurs partitions, entre autres *Ernani* et *Nabucco*, applaudies dans toute l'Europe, n'ont pas eu à Paris le succès qu'elles méritaient d'avoir, et cela parce que ces ouvrages ont toujours été chantés à contre-sens. À part un ou deux artistes tout le reste était déplorable et rendait méconnaissables les formes et les inspirations du maître. M. Verdi, aujourd'hui, ne veut pas renouveler des épreuves qui ont été fatales à sa réputation, et il a raison.¹¹⁵

Nonostante la frattura fra le parti apparisse insanabile, le trattative proseguirono e giunsero a una prima svolta verso la metà di ottobre, quando Calzado decise di ristrutturare i vertici direzionali dell'impresa. A farne le spese fu il tenore e amministratore di Calzado Lorenzo Salvi (in quest'ultima veste viene menzionato nel succitato scambio di lettere fra Benelli e Verdi). Responsabile di scelte artistiche discutibili, maldestro nei rapporti con la critica e con gli organici artistici del teatro,

¹¹⁴ LA DIRECTION, *Théâtre-Impérial-Italien*, in «Revue franco-italienne», II/38, 27 septembre 1855, p. 301. Altri critici si dichiararono solidali alla direzione del Théâtre Italien: si veda in particolare GUSTAVE CHADEUIL, *Revue musicale*, in «Le siècle», 2 octobre 1855, il quale sollevò dubbi sulla validità legale delle rivendicazioni di Verdi e dei suoi editori.

¹¹⁵ ESCUDIER, *Courte réponse à la Revue franco-italienne*, in FM, XIX/39, 30 septembre 1855, pp. 308-309. I corsivi sono miei.

questi si era attirato molte antipatie, fra le quali quella di Verdi.¹¹⁶ non sembra dunque affatto casuale che, subito dopo il suo licenziamento, la stampa rilevò un ammorbidimento del compositore nei confronti di Calzado.¹¹⁷ Secondo un paio di lettere di Muzio alla Casa Ricordi, l'allontanamento di Salvi non sciolse immediatamente le riserve di Verdi;¹¹⁸ nondimeno, il corteggiamento condotto da Calzado andò presto a buon fine. Verso la fine di ottobre il compositore si decise a curare personalmente la ripresa de *Il trovatore*. Stando a quanto scriveva a Tito Ricordi, Verdi accettò tale incarico per salvaguardare la qualità dell'esecuzione della sua opera, nel timore che Ballot e Blanchet non avrebbero saputo proteggere i suoi diritti:

Se io non fossi stato qui, è certo che il *Trovatore* si sarebbe dato e massacrato al Teatro Italiano!... ciò senza dubbio perché chi ti rappresenta non avrebbe fatto il suo dovere. Così a me tocca prolungare il soggiorno in Parigi e consumare denari!... Secondo il solito a me le spese e le noie, agli altri l'utile!¹¹⁹

In una successiva lettera Verdi precisava: «senza di me il *Trovatore* si sarebbe dato con Mongini, ed in tal caso non so quale ne sarebbe stato l'esito».¹²⁰ Simili affermazioni devono essere prese con molta cautela: non sembra del tutto realistico che il

¹¹⁶ Sulla pessima politica amministrativa e artistica di Salvi si veda A. DEBERLE, *Théâtres*, in «L'appel», II/49, 21 octobre 1855, pp. [3-4]. In particolare, in tale articolo si affermava che proprio a causa di Salvi «M. Verdi s'est fâché tout rouge contre le Théâtre-Italien et a défendu au nouveau directeur la reprise du *Trovatore*, seul succès d'argent et d'enthousiasme de l'année dernière» (p. [3]).

¹¹⁷ Nella recensione della ripresa de *La Cenerentola* di Rossini tenutasi al Théâtre Italien martedì 9 ottobre 1855 Aldino Aldini comunicava ai suoi lettori il licenziamento di Salvi (lo definì un «petit coup d'État» che aveva subito sortito effetti positivi in teatro) e la presenza di Verdi allo spettacolo: «nous avons aperçu à l'entrée du foyer M. Verdi lui-même, causant très amicalement avec M. Calzado. L'écrivain qui a eu le bon esprit de se faire éditeur de ses opéras [Léon Escudier] était entre le maestro et le directeur du théâtre comme un habile trait d'union. Bien que, selon le proverbe, il y ait toujours assez de distance entre la coupe et les lèvres, nous signalons ce petit détail pour la portée qu'il peut avoir et les espérances qu'il peut renfermer» (ALDINO ALDINI, *Revue musicale*, in «Revue franco-italienne», II/40, 11 octobre 1855, p. 317).

¹¹⁸ «Ieri ebbe [sic] lettere da Verdi che mi fa una ben triste pittura della situazione del teatro Italiano di Parigi. Salvi fu messo alle porte; il Calzado fu più volte da Verdi. È un po' tardi!» (lettera di Emanuele Muzio a Tito Ricordi, Alessandria, 16 ottobre 1855). «Non credere al ravvicinamento di Calzado e Verdi, questi mi scrisse che fu più volte da Lui; ma *troppo tardi*; gli altri fanno i pasticci io devo disfarli. Questo no. (ecco le parole di Verdi)» (lettera di Emanuele Muzio a Girolamo Cerri, Alessandria, 18 ottobre 1855. I corsivi sono nel testo). Entrambe le lettere, conservate in I-Mr, sono consultabili sul portale <www.internetculturale.it>.

¹¹⁹ Lettera di Verdi a Tito Ricordi (Parigi, 24 ottobre 1855), pubblicata in *Copialettere*, pp. 166-169: 166.

¹²⁰ Lettera di Verdi a Tito Ricordi, (Parigi, 11 novembre 1855), pubblicata in *Copialettere*, pp. 176-178: 177.

compositore fosse davvero convinto che l'opera sarebbe stata «massacrata» se il ruolo di primo tenore fosse stato affidato a Mongini dal momento che quest'ultimo aveva già indossato con successo i panni di Manrico in diverse produzioni italiane.¹²¹ Invece, poiché in quel periodo i rapporti fra Verdi e Ricordi erano assai agitati, è possibile che il compositore volesse far apparire gli accordi da lui stretti con il Théâtre Italien come fastidi causatigli dalla trascuratezza di Ricordi nel curare i suoi interessi in Francia.

In ogni caso, è fuor di dubbio che Verdi pretese molte garanzie da Calzado per concedere *Il trovatore*. Il 17 novembre, infatti, il direttore firmò un contratto con Blanchet tramite il quale ottenne la possibilità di allestire l'opera durante la Stagione 1855-56 a fronte del pagamento di una somma rilevante, e a patto che fossero utilizzati i materiali esecutivi ufficiali, che l'allestimento avvenisse solo dopo l'approvazione dell'autore – al quale spettava la direzione delle prove –, e che per tutta la Stagione i ruoli principali fossero interpretati esclusivamente da Mario, Graziani, Penco e Borghi-Mamo.¹²² Dopo alcune settimane di prove, il 20 novembre *Il trovatore* esordì con il *cast* voluto da Verdi (completato da Gian Francesco Angelini, al quale fu affidata la parte di Ferrando). Per il secondo anno consecutivo l'opera riscosse un successo eccezionale: fu eseguita diciassette volte, e i guadagni che l'impresa maturò furono addirittura maggiori rispetto a quelli della stagione precedente.¹²³

Un simile esito non fece che rafforzare Verdi nella convinzione che l'esecuzione delle sue opere al Théâtre Italien senza la sua assistenza fosse del tutto indesiderabile: «Meno male che tu riconosci che l'esito del *Trovatore* si deve alla mia assistenza! Tante grazie.... Sì, sì, lo dico altamente: senza di me il *Trovatore* avrebbe avuto la sorte della *Miller*!!» scriveva a Ricordi pochi giorni dopo l'andata in scena dell'opera.¹²⁴ Ma, ovviamente, era soprattutto con Calzado che Verdi intendeva far valere le proprie ragioni: lo attesta il contegno da lui tenuto quando, poche settimane dopo l'esordio de *Il trovatore*, fu programmata una ripresa di *Ernani*. A seguito del noto accordo intercorso fra Léon Escudier e Ragani nel 1854, l'opera poteva essere liberamente eseguita sulle scene del Théâtre Italien.¹²⁵ Verdi, tuttavia,

¹²¹ Mongini aveva interpretato *Il trovatore* a Ferrara (nel 1853 e nel 1854) e a Firenze (nel 1855).

¹²² Contratto fra Blanchet e Calzado (Parigi, 17 novembre 1855), in F-Pan, AJ¹³ 1177, III, dossier: «N°10 M^r Blanchet Éditeur de Musique». La trascrizione completa del documento si può leggere in GÜNTHER, *Rigoletto à Paris* cit., pp. 295-296.

¹²³ Per i dati statistici della Stagione si veda il § 1.4.

¹²⁴ Lettera di Verdi a Ricordi ([Parigi], 25 novembre 1855), pubblicata in *Copialettere*, pp. 182-183: 182.

¹²⁵ Si veda *supra*, il § 4.1.

avrebbe desiderato impedire l'allestimento e non mancò di pronosticare a Calzado il cattivo esito dell'operazione:

Je ne puis empêcher qu'Ernani soit représenté ; si je le pouvais, je vous le dis franchement, je l'empêcherais. Ceux qui vous disent que l'exécution sera bonne et complète, vous trompent ; se trompent eux mêmes : on ne s'y connaissent pas en musique. Je crois qu'*Ernani* sera dans l'ensemble mal exécuté. Entendez bien, dans l'ensemble ! Du reste, les recettes me donneront tort ou raison ; et dans ce cas je ne désire pas mieux que d'avoir tort. Mon amour propre d'Auteur et vôtre cassette d'Impresario y gagneraient tous deux. Je vous conseille encore, même je vous en prie, renoncez à cet ouvrage !...¹²⁶

Verdi riteneva dunque inadeguato il complesso di cantanti che avrebbe eseguito *Ernani* (la Frezzolini, Mongini, Graziani e Angelini), e, proprio per tale ragione, a detta di Léon Escudier, si rifiutò di prendere parte alle prove.¹²⁷ L'esito dello spettacolo sembrò dar ragione al compositore. I risultati di botteghino furono mediocri, e la critica fu ben poco generosa. Se il recensore de «La presse», affermando che l'esecuzione aveva mancato «d'ensemble et même de justesse», sembrava quasi parafrasare le parole di Verdi,¹²⁸ Léon Escudier, oltre a rimarcare i difetti dell'interpretazione di alcuni cantanti, sottolineava quale fosse, a suo parere, la condizione che avrebbe dovuto verificarsi per permettere al pubblico del Théâtre Italien di assistere ad un'esecuzione di *Ernani* che ne svelasse tutte le qualità:

Si le maître se décide à remettre un jour lui-même *Ernani* en scène, on pourra voir la différence qu'il y a entre l'œuvre véritable exécutée avec ses rythmes, ses mouvements, ses effets, et celle que l'on nous fait entendre depuis une dizaine d'années ; ce sera le passage de l'ombre à la lumière.¹²⁹

Malgrado questo episodio, la collaborazione fra Verdi e Calzado, in prospettiva, avrebbe dovuto stabilizzarsi. Nello stesso periodo in cui decise di concedere *Il trovatore*, il compositore aveva valutato la possibilità di allestire anche *Rigoletto*. Il 21 ottobre il periodico «L'appel» dichiarava addirittura imminente l'inizio delle

¹²⁶ Lettera di Verdi a Calzado (Paris, 12 décembre 1855), pubblicata in *Copialettere*, p. 184

¹²⁷ Nella recensione dello spettacolo, Escudier affermava: «On n'a jamais entendu *Ernani* à Paris, tel que l'a conçu le maître. Une fois on avait le ténor et la basse, mais le baryton et la cantatrice manquaient ; une autre fois, c'était tout l'opposé. A chaque nouvelle repries les mouvements étaient différents. Verdi avait beau crier : Ne jouez pas mon *Ernani*, vous massacrez mon opéra ; on ne l'écoutait pas et on continuait de plus belle. Cette année encor le compositeur a sollicité M. Calzado de ne point exhiber sa partition, l'assurant à l'avance qu'il n'avait point l'ensemble qui convenait à sa musique. Il n'a point voulu assister aux répétitions et il est parti laissant à la direction toute responsabilité de ses actes» (L.[ÉON] ESCUDIER, *Théâtre Impérial Italien. Ernani [...]*, in *FM*, XIX/51, 23 décembre 1855, pp. 402-403: 402).

¹²⁸ PAUL DE SAINT-VICTOR, *Feuilleton de La presse*, in «La presse», 23 décembre 1855.

¹²⁹ ESCUDIER, *Théâtre Impérial Italien. Ernani [...]* cit., p. 402.

prove dell'opera: «On va bientôt mettre en répétition *Rigoletto* [...]. Le maestro désire que Mario prenne le rôle de *Rigoletto* [...]. M^{lle} Rosina Penco, la cantatrice aux grandes inspirations dramatiques, débute dans le rôle de la fille de Triboulet». ¹³⁰ In una lettera di Emanuele Muzio a Tito Ricordi di pochi giorni successiva alla pubblicazione dell'articolo si trova conferma del progetto:

Di Verdi non so nulla; non mi meravigliano le punture di Montazio e Co.¹; del resto se esige che canti Mario nel *Rigoletto* ne ha ragione poiché havvi opinione essere il più bel Duca di Mantova ch'abbia mai esistito. Oltre essere un gran cantante è un gran bel uomo, educato, ed assai grazioso. ¹³¹

Come suggerisce Muzio, il coinvolgimento di Mario nella rappresentazione di opere di Verdi suscitò non poche perplessità. «Mario est le ténor de la musique rossinienne, le chanteur du *canto spianato*; aussi, *quoi qu'on en dise*, le musique de Verdi ne convient pas à sa voix usée, à son organe un peu éraillé» scriveva il già citato Enrico Montazio in occasione dell'esordio del cantante ne *Il trovatore*. ¹³² Come si è già visto, il compositore stesso, in precedenza, aveva mostrato forti riserve nei confronti di Mario, proprio per la sua ideale appartenenza a un mondo operistico datato. ¹³³ L'opinione di Verdi, tuttavia, dovette mutare, probabilmente a seguito della svolta che il cantante, proprio in quel periodo, impresso alla sua carriera, con un allargamento convinto alla nuova produzione italiana.

A preoccupare il compositore non era l'adattabilità di Mario alla parte del Duca di Mantova, bensì la difficoltà a reperire un altro elemento fondamentale del *cast*. Dal momento che Calzado aveva rinunciato ad ingaggiare Corsi – ovvero l'artista che, come si è visto nel precedente capitolo, Verdi aveva personalmente scelto per interpretare l'opera nel caso in cui la direzione del Théâtre Italien fosse andata a Sezzi –, per l'ennesima volta mancava un baritono adatto ad assumere il ruolo di *Rigoletto*. Il 27 ottobre – presumibilmente dopo aver ricevuto la notizia direttamente da Verdi – Muzio scriveva infatti a Ricordi:

Nessun *baritono* ha Calzado cui si possa affidare la parte di *Rigoletto*; manca sol quello che per Gilda avrebbe o la Boccabadati, o la Penco, che la De Royssij [ma: de Roissy] è troppo grassa. Mario eccellente Duca, ma per il baritono Graziani anderebbe bene come voce non come artista di scena. ¹³⁴

¹³⁰ *Nouvelles artistiques*, in «L'appel», II/49, 21 octobre 1855, p. [4].

¹³¹ Lettera di Emanuele Muzio a Tito Ricordi (Alessandria, 25 ottobre 1855), in I-Mr. La trascrizione si basa sulla riproduzione consultabile sul portale <www.internetculturale.it>.

¹³² HENRI MONTAZIO, *Théâtre Impérial Italien - Il Trovatore*, in «L'appel», II/55, 2 décembre 1855, p. [3]. I corsivi sono nel testo.

¹³³ Si veda *supra*, il § 2.4.

¹³⁴ Lettera di Emanuele Muzio a Tito Ricordi (Alessandria, 27 ottobre 1855), in I-Mr. La trascrizione si basa sulla riproduzione consultabile sul portale <www.internetculturale.it>.

A causa di tali difficoltà, verso la metà di novembre il progetto era stato definitivamente accantonato. Al baritono parmigiano Antonio Superchi, che aveva dato la sua disponibilità ad assumere la parte vacante, Verdi comunicava infatti:

per il momento non intendo dare al Teatro Italiano che il solo *Trovatore*. Una volta in scena conto rimpatriare ed in mia assenza non permetto che si diano altre mie opere a quel Teatro. [...] è bensì vero che qui si domanda il *Rigoletto*, ma si domanda con Ronconi; e se questi non potesse venire a Parigi, sarebbe ben difficile non dare la parte a Graziani che piace sempre più, o con altro artista scritturato già *adopté* da questo pubblico singolare.¹³⁵

I propositi di Verdi vennero sposati da Calzado, evidentemente interessato a mantenere buoni rapporti con il compositore. Un paio di settimane dopo l'esordio de *Il trovatore*, il direttore assicurava infatti il proprio impegno a non rappresentare nel corso della stagione né *Rigoletto* né *La traviata*:

Je regrette de ne pouvoir pas faire représenter cette année *Rigoletto* et la *Traviata*, mais je vous ai promis à Enghien de ne jamais donner de vos opéras (excepté *Ernani*), sans votre consentement. Je tiendrais ma parole. Je désire que vous vouliez me prêter votre concours. Quant aux conditions, j'espère qu'elles seront raisonnables, et que nous pourrions nous arranger en peu de mots.¹³⁶

Grazie all'atteggiamento conciliante di Calzado, Verdi garantì il proprio contributo al futuro allestimento delle sue opere, a condizione che il direttore avesse saputo scegliere cantanti convenienti:

J'approuve complètement la détermination de ne pas donner cette année *Rigoletto* et *Traviata*. Je ne désire pas mieux que de vous prêter (comme vous dites) *mon concours*, pourvu que mes intérêts le permettent, et pourvu *surtout* que vous sachiez engager les artistes *adattati* pour donner ces ouvrages : car un habile directeur doit, ou choisir les Opéras pour les artistes qu'il a engagés, ou engager les artistes pour les opéras qu'il a choisis, chose qui est beaucoup plus difficile qu'on ne le pense. Croyez à ma longue expérience.¹³⁷

Coerentemente a tali propositi, Verdi stesso aveva suggerito l'ingaggio di Marietta Piccolomini, che in quel periodo era acclamata in Italia nel ruolo di Violetta.¹³⁸ Adirittura, come attesta una lettera del compositore indirizzata a Tito Ricordi subito

¹³⁵ Lettera di Verdi ad Antonio Superchi (Parigi, 14 novembre 1855), pubblicata in ABBIATI, II, p. 314. I corsivi sono nel testo.

¹³⁶ Lettera di Calzado a Verdi, ([Parigi], 11 décembre 1855), pubblicata in *Juridiction civile. Trib. Civil de la Seine* [...], in «Le droit. Journal des tribunaux», 16 ottobre 1856, pp. 1037-1038: 1037.

¹³⁷ Lettera di Verdi a Calzado (Parigi, 12 décembre 1855), *Copialettere*, p. 184. I corsivi sono nel testo.

¹³⁸ Lo attesta una lettera nella quale Verdi scriveva a Piccolomini «Io non ebbi mai il piacere di sentirla, ma la pubblica fama proclamandola distintissima attrice cantante, ho fede di aver reso un servizio al signor Calzado, e fatto un regalo ai Parigini, proponendo la di lei scrittura al Teatro

dopo l'esordio de *Il trovatore*, Calzado propose a Verdi non soltanto di curare i primi allestimenti parigini delle sue opere di repertorio, ma anche di creare un titolo nuovo per il Théâtre Italien.¹³⁹

Tuttavia quella che si profilava come un'intesa potenzialmente solida fu in realtà di breve durata. Nel giro di pochi mesi la relazione fra Verdi e Calzado dapprima si incrinò, quindi si ruppe in modo irrecuperabile. Ad onta del contratto stipulato poche settimane prima, nel dicembre del 1855 Calzado fece eseguire *Il trovatore* da una *troupe* diversa da quella fissata da Verdi, senza consultarsi con quest'ultimo: Mario fu sostituito da Mongini, che, come s'è visto, il compositore non riteneva adatto al ruolo di Manrico. Ne scaturì un processo, alla fine del quale il *Tribunal civil de la Seine* riconobbe le ragioni di Verdi.¹⁴⁰ Alcuni mesi più tardi Calzado interpellò Verdi per ottenere l'autorizzazione ad allestire sue opere – in particolare *Rigoletto* e *La traviata* – durante la stagione 1856-57: ancora una volta il compositore pretese di partecipare alle prove, e domandò un compenso economico per il suo coinvolgimento.¹⁴¹ Tuttavia, tali richieste furono valutate troppo gravose da Calzado, che decise pertanto di avviare un'azione legale finalizzata a ridiscutere l'ingerenza di Verdi sul teatro. Nell'ottobre del 1856 il *Tribunal civil de la Seine* negò che il decreto napoleonico sul diritto d'autore del 1852 potesse concedere a Verdi

Italiano» (lettera di Giuseppe Verdi a Marietta Piccolomini, Parigi, 14 novembre 1855, pubblicata in *Giuseppe Verdi e Marietta Piccolomini. Ricordanze di amicizia*, Siena, Tip. Sociale, 1913, p. 17).

¹³⁹ «Tu devi sapere che le porte mi sono aperte, non solo all'*Opéra*, ma all'*Opéra Comique* ed anche a questo Teatro Italiano, e che non dipende che da me per accettare le generose proposizioni che i tre Direttori mi offrono per scrivere Opere nuove in ciascuno dei loro teatri» (lettera di Verdi a Tito Ricordi, [Parigi], 25 novembre 1855, pubblicata in *Copialettere*, pp. 182-183. I corsivi sono nel testo).

¹⁴⁰ Su queste vicende si veda DEVRIÈS-LESURE, *Les démêlés de Verdi avec le Théâtre Italien* cit., pp. 165-166.

¹⁴¹ Si veda *ivi*, pp. 166-167. A proposito delle richieste avanzate da Verdi a Calzado si veda anche il caustico commento di Fiorentino, nel quale emergono accuse di venalità che, come si è visto *supra* (nel § 1.1), erano infamanti per un artista che si rapportava con Parigi e con il suo mondo: «En vertu d'un droit de propriété absolu qu'on lui conteste pour les ouvrages qui ont été joués d'abord en Italie, et surtout pour ceux qui ont été déjà représentés au Théâtre-Italien, M. Verdi aurait exigé, assure-t-on, une prime de vingt mille francs pour permettre la représentation de ses œuvres et en diriger lui-même la mise en scène. M. Verdi affirme qu'il ne tient pas à l'argent ; à Dieu ne plaise que nous doutions de sa parole ! Ce n'est qu'une question de dignité, dit-il, et d'amour propre. Il n'a point confiance en M. Calzado ; il n'aime pas les artistes de M. Calzado ; le théâtre de M. Calzado ne lui inspire rien de bon. Moyennant vingt mille francs, la confiance pourrait renaître ; mais c'est qu'alors M. Calzado serait mis en tutelle et que M. Verdi se chargerait lui-même d'être le tuteur» (P.[IER]-A.[NGELO] FIORENTINO, *Feuilleton du Constitutionnel*, 13 octobre - *Théâtres*, in «Le constitutionnel», 13 ottobre 1856).

la facoltà di impedire l'esecuzione delle sue opere; tale pronunciamento venne confermato da due successivi gradi di giudizio.¹⁴² Significativamente, Escudier valutò in questi termini la ricaduta artistica dell'esito del processo:

Croit-on, par hasard, que tôt ou tard on ne reconnaîtra pas l'absolue nécessité du concours de M. Verdi pour la mise en scène et l'exécution de ses opéras au Théâtre-Italien de Paris ? Les épreuves que l'on a faites, à l'exception du *Trovatore*, dont le maître a surveillé avec soin les répétitions, ne sont point suffisantes, à ce qu'il paraît, pour éclairer, non pas la direction, mais l'opinion publique, mais la presse française ! Nous ne saurions trop le répéter : les opéras de Verdi, y compris *la Traviata* et *Rigoletto*, seront des corps sans âme tant que le maître n'initiera pas ses interprètes aux inspirations de son génie.¹⁴³

Malgrado un simile grido d'allarme, fino al 1863, anno delle sue dimissioni, Calzado fu in condizioni di montare le opere di Verdi – e in particolare le prime rappresentazioni francesi di *Rigoletto*, *La traviata*, *Un ballo in maschera* e *I lombardi alla prima crociata* – senza dover sottostare ad alcun condizionamento, e traendo da tali produzioni lauti guadagni. Il compositore, dal canto suo, non poté far altro che esprimere la propria indignazione per il trattamento al quale venivano sottoposte le sue partiture.¹⁴⁴

A conti fatti, le Stagioni 1854-55 e 1855-56 rappresentano una fase tanto cruciale quanto unica nella storia del rapporto fra Verdi, la sua musica e il Théâtre Italien. Durante quel periodo l'istituzione parigina divenne una sorta di laboratorio verdiano: un teatro, cioè, che per la prima volta mise al centro della propria programmazione le opere del compositore di Busseto, che si ristrutturò in funzione di esse, e che con Verdi interagì in modo proficuo, tanto da arrivare ad progettare – in forme diverse – un coinvolgimento stabile del compositore nelle sue attività. Ciò fu reso possibile da una concomitanza di fattori.

In primo luogo, a Parigi si delineò una richiesta costante delle opere di Verdi. Da tempo una parte robusta della stampa mostrava crescente curiosità nei confronti della musica del compositore italiano, tanto che essa diventava oggetto di acceso

¹⁴² Per tale processo si vedano SPRANG, *Grand Opéra vor Gericht* cit., pp. 193-214, e DEVRIÈS-LESURE, *Les démêlés de Verdi avec le Théâtre Italien* cit., pp. 168-169.

¹⁴³ L.[ÉON] ESCUDIER, *Réponse*, in *FM*, XXI/1, 4 janvier 1857, pp. 1-2.

¹⁴⁴ Si veda in particolare quanto Verdi scriveva a Escudier a proposito di Calzado poco prima che quest'ultimo rassegnasse le dimissioni da direttore del Théâtre Italien: «Calzado è tutto quello che volete, e più ancora di quello che volete e sapete, ma è un uomo fortunato, un uomo che forse ha delle protezioni molto utili... Senza di ciò non credo in un paese come la Francia, rubando la musica, facendola eseguire in un modo vergognoso, facendo processi scandalosi, d'un'ignoranza anzi d'una buaggine proverbiale, non credo, ripeto, potrebbe restare Direttore d'un teatro di tanta importanza come il Teatro Italiano di Parigi... *c'est incroyable! mais c'est vrai!!!*» (Lettera di Verdi a Léon Escudier, da Madrid, del 13 gennaio 1863, pubblicata in *ABBIATI*, II, pp. 725-726: 726).

dibattito critico ed estetico ogniquale volta la si eseguiva sui palcoscenici locali. Benché risulti difficile inquadrare un'entità dai contorni e dagli umori tanto labili quanto il pubblico di una particolare istituzione, si può supporre che, prima dell'esordio parigino de *Il trovatore*, anche i frequentatori del Théâtre Italien nutrissero ormai notevole curiosità nei confronti di Verdi: sia perché a livello internazionale il compositore era riconosciuto come il più importante operista italiano in attività, sia perché da alcuni anni la sua musica veniva programmata in modo parco ma costante anche a Parigi, sia perché i direttori dei teatri lirici locali guardavano con sempre maggiore insistenza al suo repertorio, e dunque intravedevano in esso potenzialità di mercato. Il successo eclatante colto dai due allestimenti de *Il trovatore* sembra l'esito di una tendenza di lunga durata di progressiva assuefazione del gusto dei parigini alla musica di Verdi.

In secondo luogo, la virata verdiana del Théâtre Italien si concretizzò perché l'istituzione si trovava ormai nell'impellente necessità di rinnovare i propri cartelloni. Fra il 1845 e il 1854 il repertorio del teatro si era cristallizzato sui classici di Rossini, Bellini e Donizetti: nonostante il riconosciuto gusto per il «*déjà entendu*» dei parigini,¹⁴⁵ la reiterata esecuzione di titoli arcinoti non poteva soddisfare il desiderio di novità che da più parti veniva riconosciuto all'uditorio locale. Peraltro, i direttori dell'istituzione erano formalmente tenuti a montare ogni anno almeno due titoli originali o non ancora rappresentati a Parigi: per rispondere a tale esigenza doveva dunque apparire come del tutto ovvia la scelta di rivolgersi alla musica dell'operista italiano di maggior rinomanza dell'epoca. Con il successo de *Il trovatore* divenne del tutto evidente che il catalogo verdiano rappresentava la principale fonte alla quale il Théâtre Italien avrebbe potuto attingere per rinnovarsi e prosperare.

In terzo luogo, la ristrutturazione che portò il Théâtre Italien ad assumere i connotati di laboratorio verdiano fu propiziata dal fattivo coinvolgimento del compositore nelle attività dell'istituzione. La partecipazione di Verdi fu favorita dall'evoluzione della legislazione francese sulla proprietà artistica e letteraria. I nuovi strumenti legali individuati, difesi e propagandati dall'*entourage* di Verdi (Ricordi, Ballot, Blanchet, Escudier) consentirono al compositore di vincolare l'attività del Théâtre Italien alle proprie pretese artistiche. Grazie alla facoltà di impedire l'esecuzione in territorio francese delle sue opere di repertorio, Verdi fu in condizione di esigere dal Théâtre Italien la preparazione del contesto che egli riteneva adatto all'esecuzione della propria musica. I due allestimenti de *Il trovatore* da lui curati, rispettivamente per Ragani e Calzado, il naufragato proposito di Sezzi d'affidargli la carica di «*directeur de la musique*» del teatro, i progetti di fattiva collaborazione messi in cantiere con Calzado per la Stagione 1856-57 rispondono tutti a

¹⁴⁵ Su tali questioni si veda *infra*, il § 2.1 della Seconda parte.

un chiaro intento da parte del compositore di sovrintendere all'intero processo produttivo delle sue opere al Théâtre Italien. In altre parole, Verdi intendeva riservarsi al facoltà di decidere se e quando programmare un titolo, di scegliere gli organici artistici idonei, di prendere parte attiva alla preparazione degli allestimenti. Il compositore si stava adoperando per fare del Théâtre Italien il *suo* teatro a Parigi: un teatro, cioè, in grado di mettere in atto una pratica performativa conforme ai principî estetici che egli stesso aveva fissato.

Parte seconda

Qualcosa su produzione e ricezione

Libretto e dramma

1. «le libretto d'un opéra italien est une chose absurde et ridicule»

Per i francesi i libretti d'opera italiani rappresentarono una costante fonte di polemiche, diffidenze e malintesi. Studi importanti hanno gettato luce su questo fenomeno, indicandone le radici in strutturali differenze fra le teorie e le pratiche estetiche francesi e quelle italiane in materia di teatro in generale, e di teatro musicale in particolare.¹ Domandarsi quale fosse il punto di vista abituale da cui chi frequentava e chi gestiva a livello artistico il Théâtre Italien osservava i libretti italiani è indispensabile per comprendere alcune peculiarità produttive e ricettive che caratterizzarono gli allestimenti delle opere di Verdi in quell'istituzione.

Il primo elemento che occorre tenere presente quando si riflette su tali tematiche è l'ostacolo linguistico che, al Théâtre Italien, separava opera e spettatore. La stampa francese dell'epoca non mancava di sottolineare questo aspetto. «À l'Opéra Italien de Paris [...] les dix-neuf vingtièmes des spectateurs ne comprennent pas la langue qu'on y parle» scriveva il critico del «Journal des débats» Étienne-Jean Delécluze.² Il problema era concreto; tuttavia, sarebbe sbagliato ritenere che, nella realtà dei fatti, lo spettatore medio del Théâtre Italien fosse sprovvisto della benché minima competenza di lingua italiana, o, peggio, di qualsiasi mezzo che gli rendesse comprensibile il contenuto di un libretto.

Anzitutto, nella Parigi cosmopolita dell'Ottocento l'italiano non era una lingua misconosciuta, se non altro che per una questione di tendenze culturali. Durante la prima metà del secolo i francesi vissero una forte fascinazione nei confronti

¹ Su queste problematiche si vedano anzitutto gli studi seminali RENATO DI BENEDETTO, *Poetiche e polemiche*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, 6 voll. (programmati), VI: *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Torino, EDT, 1988, pp. 1-76, GILLES DE VAN, *Teatralità francese e senso scenico italiano nell'opera dell'Ottocento*, in *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, atti del congresso internazionale di studi (Parma, 28-30 settembre 1994), a cura di Pierluigi Petrobelli e Fabrizio Della Seta, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1996, pp. 167-186, e DAMIEN COLAS, *Perspectives*, in *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe*, sous la direction de Damien Colas et Alessandro Di Profio, 2 voll., II, *La musique à l'épreuve du théâtre*, Wavre, Mardaga, 2009, pp. 5-44.

² [ÉTIENNE-JEAN] D.[ELÉCLUZE], *Théâtre Royal Italien. Reprise de Mosè*, in *JDD*, 7 novembre 1833.

dell'Italia: lo testimoniano, per esempio, scritti di Chateaubriand, Lamartine, Balzac, Dumas, per non dire di Stendhal, che giunse ad una vera e propria mitizzazione.³ Dalla cerchia degli intellettuali la moda si irradiava all'aristocrazia e all'alta borghesia. Per questi, l'italianismo si traduceva essenzialmente in un fatto linguistico. «L'étude de la langue italienne fait aujourd'hui partie de toute bonne éducation» si legge in un quotidiano parigino dell'epoca.⁴ In effetti, in quel periodo Parigi vide un fiorire di strumenti per la didattica dell'italiano: dai vocabolari, alle grammatiche, ai corsi di lingua – questi ultimi spesso tenuti da letterati riparati oltralpe come esuli politici.

Il campo di applicazione di tale genere di studi, a dire il vero, era piuttosto limitato. Certo, la conoscenza dell'italiano permetteva di accedere ad una letteratura di prestigio, alla quale i francesi guardavano con interesse; ma per apprezzare in lingua originale la *Commedia* di Dante o l'*Orlando Furioso* di Ariosto sarebbe servito ben altro che qualche lezione serale, o una grammatica «simplifiée et réduite».⁵ Lo studio dell'italiano, in realtà, era legato soprattutto alla sociabilità e allo svago, e non a caso andava a braccetto con l'interesse per la musica. «E non sì tosto viaggiamo, i forestieri che ci conoscono per popolo unicamente musico ci chiedono di cantare» scriveva Foscolo nel 1817.⁶ In effetti, nell'immaginario europeo l'italiano era la lingua per eccellenza della musica e, soprattutto, del canto. In Francia tale idea si costruì in particolare sulle fondamenta fornite da Jean-Jacques Rousseau, la cui teoria sulla connaturata diversità della musicalità delle lingue ebbe risonanza e fortuna enormi. Parigi, poi, che attirava tutti i più importanti musicisti della penisola – fossero compositori, cantanti o strumentisti – e che vantava uno dei teatri d'opera italiana più rinomati al mondo, forniva un terreno estremamente fertile all'attecchimento di tali teorie. Non è dunque un caso se alcuni insegnanti di lingua, per autopromozione, facessero leva proprio sull'associazione fra italiano, musica e sociabilità:

L'étude de la langue italienne s'est si généralisée depuis quelque temps parmi nous que le plus petit concert a ses *dilettanti*, et une jolie femme qui voit tant soit peu le monde rougirait de ne pouvoir dire *bello, bellissimo*, en entendant une *cavatina del grande maestro* [Rossini], ou de Mozart.

³ Si veda JOSEPH LUZZI, *Italy without Italians: Literary Origins of a Romantic Myth*, in «MLN», 117/1, 2002, pp. 48-83.

⁴ *Bigarrures*, in «Le figaro», 31 mars 1833, p. [3].

⁵ Ci si riferisce alla grammatica di Giovanni Veneroni rivista da Angelo Vergani, pubblicata per la prima volta nel 1799, poi ristampata innumerevoli volte nel corso del secolo (ANGELO VERGANI, *La Grammaire italienne de Veneroni, simplifiée et réduite à vingt leçons, avec de nouveaux thèmes, de nouveaux dialogues et un nouveau recueil de traits d'histoire, suivis de quelques morceaux choisis de poésie italienne*, Paris, Vergani, 1799).

⁶ UGO FOSCOLO, *Lettere scritte dall'Inghilterra (Gazzettino del bel mondo)*, a cura di Edoardo Sanguineti, in ID., *Opere*, a cura di Mario Puppo, Milano, Mursia, 1964, pp. 539-645: 611.

S'il s'en trouve encore une qui ne soit pas initiée au langage *degli amori e delle grazie* (des amours et des grâces), s'adresser à M. Raynaud, rue Gaillon, n° 14, près du boulevard des Italiens.⁷

Un annuncio di questo genere suggerisce il tipo di competenze che il francese che si accostava per diletto allo studio dell'italiano mirava ad ottenere: l'obiettivo non era raggiungere una padronanza estesa e approfondita della lingua, bensì apprendere rudimenti utili a sostenere una breve conversazione in un salotto o a teatro, o anche solo qualche parola da intercalare in una frase in modo da dimostrarsi al passo con le mode. Insomma, per gran parte della società abbiente parigina – la stessa che frequentava il Théâtre Italien – l'italiano era una lingua reputata, ma conosciuta perlopiù in modo approssimativo e frammentario.

Il problema dell'ostacolo linguistico era già emerso quando il Théâtre Italien era ancora in fase di progettazione. Nel 1801 il marchese campano Alessandro D'Azzia, coinvolto nel processo di fondazione dell'istituzione, pubblicò un *pamphlet* nel quale sosteneva l'opportunità di ristabilire nella capitale francese un teatro d'opera italiana, sull'esempio del Théâtre de Monsieur chiuso quasi un decennio prima. Secondo D'Azzia, una delle misure che sarebbe stato obbligatorio adottare era il confezionamento di traduzioni letterali dei libretti, da stamparsi in versioni bilingue messe a disposizione del pubblico prima che lo spettacolo esordisse: «Connaissant d'avance la pièce par la traduction, on n'aura plus qu'à goûter le charme de la musique, sans avoir besoin de s'occuper des paroles que le chant fait perdre souvent aux Italiens eux-mêmes».⁸ I libretti bilingue non erano ovviamente un'invenzione di D'Azzia. Da almeno un secolo e mezzo quel tipo di pubblicazione veniva approntato in ogni grande capitale europea dotata di un teatro d'opera italiana. A Parigi la stampa dei libretti bilingue seguì le vicissitudini del genere, e divenne perciò abituale durante il periodo di attività del Théâtre de Monsieur (1789-1792), primo teatro locale consacrato specificamente all'opera italiana. Ricollegandosi a questa solida tradizione, secondo gli auspici espressi da D'Azzia, il Théâtre Italien si dotò di libretti bilingue fin dalla sua fondazione, e continuò a sollecitarne la pubblicazione fino alla chiusura.⁹

Tuttavia, per il modo in cui veniva prodotto, non sempre questo strumento era in grado di risolvere i problemi di comprensione che scontava lo spettatore. Il libretto bilingue era efficace soprattutto se la sua consultazione poteva avvenire con discreto anticipo sul debutto dello spettacolo; invece, a causa della fretta sistemica che caratterizzava i processi produttivi dell'opera italiana – e in questo ambito il

⁷ «Le corsaire», 28 janvier 1827, citato in PATRICK BARBIER, *La vie quotidienne à l'Opéra au temps de Rossini et de Balzac, 1800-1850*, Paris, Hachette, 1987, p. 248.

⁸ ALEXANDRE D'AZZIA, *Sur le rétablissement d'un théâtre bouffon italien à Paris*, Paris, Huet - Charon, 1801, p. 32.

⁹ A mero titolo di esempio, si vedano, ai due estremi cronologici, i libretti bilingue de *Il matrimonio segreto* (Paris, Huet - Charon, 1801) e di *Aida* (Paris, Escudier - Lévy, 1876).

Théâtre Italien non faceva eccezione –, spesso la stampa e la distribuzione avvenivano con tempistiche inadeguate alle esigenze del pubblico. «L'impression du libretto n'est ordinairement terminée que le jour même de la première représentation de l'opéra nouveau» lamentava Delécluze.¹⁰ Quanto disagiata potesse essere la consultazione di un libretto bilingue durante lo svolgimento di uno spettacolo teatrale in lingua italiana (nel caso specifico uno spettacolo non operistico, ma di prosa) è mostrato in modo efficacissimo in una divertente vignetta di Marcelin apparsa nel 1855 su «L'illustration» (Immagine 1).¹¹ L'autore tratteggia un crucciato spettatore francese immerso nella lettura di una sorta di papiro; la didascalia di accompagnamento recita: «Le livret. – Suivez le texte italien de l'œil droit, la traduction de l'œil gauche, et regardez la scène de l'œil qui vous reste».

IMMAGINE 1



Le Livret. — Suivez le texte italien de l'œil droit, la traduction de l'œil gauche, et regardez la scène de l'œil qui vous reste.

Il ritardo della stampa del libretto era particolarmente sentito quando il soggetto era poco o nulla conosciuto dallo spettatore: cioè con allestimenti di opere nuove o in prima esecuzione locale (specie se costruite su drammi originali o ignoti al pubblico parigino), oppure con riproposte di titoli usciti da molto tempo dal repertorio. In questi casi si rendevano necessari strumenti alternativi. Delécluze, ad esempio, suggeriva con pragmatismo: «pourquoi ne ferait-on pas mettre huit jours d'avance dans les journaux l'argument de l'opéra nouveau, au lieu de ne le donner qu'à l'heure même où le théâtre ouvre pour la première représentation ?».¹² Nell'«argument» non si deve identificare un generico riassunto, magari preparato,

¹⁰ É[TIENNE] J[EA]N DELÉCLUZE, *Première représentation à Paris de Gli Arabi nelle Gallie, musique de M. Pacini*, in *JDD*, 7 février 1855, pp. [1-2]: [1].

¹¹ MARCELIN, *Revue des théâtres*, in «L'illustration, journal universel», xxvi/630, 11 août 1855, pp. 108-109: 108.

¹² *Ivi*.

negli auspici del critico, dalla redazione del giornale, bensì un altro strumento che, accanto al libretto bilingue, il Théâtre Italien metteva a disposizione del pubblico. Secondo una prassi attestata almeno dalla fine degli anni Trenta, di ogni nuova opera allestita il teatro approntava una sinossi, stampata su un bifoglio di dimensioni ridotte – appellato appunto «argument» – che veniva venduta agli spettatori il giorno della rappresentazione. L'«argument» riportava il riassunto in francese, scena per scena, della trama, e talvolta l'elenco di personaggi e rispettivi interpreti.¹³ Uno strumento agile ed economico,¹⁴ dunque, adatto ad essere consultato rapidamente, subito prima dello spettacolo o anche durante il suo svolgimento. Almeno a livello teorico, l'«argument» non era sostitutivo ma complementare al libretto bilingue; eppure, per le sue caratteristiche, il primo rispondeva molto meglio alle esigenze del pubblico rispetto al secondo. L'«argument», infatti, forniva informazioni sufficienti per comprendere in modo essenziale la struttura del dramma e il suo intreccio, mentre tralasciava le parole del libretto, cioè proprio l'elemento che lo spettatore francese medio, che frequentava il Théâtre Italien essenzialmente per ricreazione ed era dotato al massimo di una conoscenza approssimativa dell'italiano, più faticava ad apprezzare.

Lo scarto linguistico che esisteva fra spettatore e spettacolo e il tipo di attenzione che veniva riservata alle componenti verbali dei testi operistici ricadevano ovviamente sulle abitudini ricettive proprie del Théâtre Italien. Un esempio eccellente è fornito ancora da un recensione di Delécluze, scritta nel 1833 in occasione della prima rappresentazione locale di *Gianni da Calais* di Donizetti. Il critico si concentrava in particolare sul duetto fra Gianni e Rustano “Io l'astrologo non fo” (I, 4), interpretato dagli stessi cantanti che avevano creato i ruoli a Napoli nel 1828: Rubini e Tamburini.

Lorsque Jean de Calais et Rustan se retrouvent, il s'établit entre eux une conversation qui donne matière à un duo exécuté avec une rare perfection par Rubini et Tamburini, mais dont cependant les finesses n'ont pas été complètement saisies par ceux des auditeurs qui n'ont pas l'usage de la langue italienne. Ce duo qui n'est ni passionné, ni bouffon, mais comique, a l'inconvénient que je signalais dernièrement à propos de la difficulté qu'il y a à mettre en musique des paroles qui s'adressent particulièrement à l'intelligence, et qui doivent servir au développement d'une action dramatique. Ce duo et toutes les phrases musicales qui le composent, toutes délicates et spirituelles

¹³ Una collezione di questi documenti si trova in F-Pan, AJ¹³ 1168 (per l'elenco dei titoli compresi si veda BRIGITTE LABAT-POUSSIN, *Archives du Théâtre National de l'Opéra* (AJ¹³ 1 à 1466). *Inventaire*, Paris, Archives Nationales, 1977, p. 411). Mai studiati finora, questi documenti meriterebbero una maggiore attenzione, non foss'altro perché possono contenere indizi su come un'opera fu eseguita in una determinata occasione, cioè se furono apportate modifiche di vario genere all'intreccio.

¹⁴ Basterà citare l'esempio di *Crispino e la comare* di Luigi e Federico Ricci, prodotto per la prima volta al Théâtre Italien nel 1865: il libretto stampato per l'occasione costava 2 franchi (Paris, chez l'éditeur [Escudier], 1865), l'«argument» soltanto 20 centesimi (una copia si trova nella collezione conservata in F-Pan, AJ¹³ 1168).

qu'elles sont, et elles le sont vraiment, ne peuvent pas cependant révéler le sens d'interlocutions coupées où les deux personnages s'interrogent et se répondent sur un fait que l'un veut découvrir et l'autre cacher. Il y a dans le dialogue des réticences et des mots à double sens que l'on ne comprendrait qu'avec beaucoup d'attention, même s'ils étaient parlés dans une langue que l'on saurait. Dans ce cas, un idiome étranger fatigue l'esprit et l'oreille, et la musique, si expressive qu'on la suppose, ne peut jamais atteindre à rendre les nuances de la pensée.¹⁵

La scarsa dimestichezza con la lingua italiana impediva al pubblico francese di capire ed apprezzare quegli episodi dell'opera in cui il senso è costruito anzitutto sulla parola. Di contro, nei brani in cui il fulcro è la musica, gli spettatori potevano farsi guidare dall'istinto. Ne è un esempio il finale del secondo atto: «À cet endroit du drame, la situation intéresse le cœur ; c'est le cœur seul qui est chargé de comprendre».¹⁶ L'opposizione instaurata da Delécluze fra ragione («intelligence») e passione («cœur») implica un giudizio di valore: le pagine di musica che fanno leva sull'intelletto offrono una bellezza convenzionale ed artificiale; quelle che si rivolgono al sentimento, invece, posseggono una bellezza di un livello superiore, perché spontanea e naturale. Dunque, per tornare alle difficoltà che si palesano quando è in questione il contenuto verbale-poetico del libretto, il difetto non sta nell'impreparazione del pubblico, bensì nel libretto stesso, che fa ricorso all'artificio invece che mirare alla naturalezza. In altre parole, il problema viene traslato dall'ambito ricettivo a quello creativo-produttivo: se gli autori (il compositore e il librettista nel caso di un'opera nuova, i responsabili dell'esecuzione nel caso di una riproduzione) fanno prevalere l'«intelligence» sul «cœur» suscitano malintesi; nel caso contrario, cioè quando il senso è costruito prima sulla musica che sulla parola, anche un pubblico che sconta carenze linguistiche è in grado di capire e apprezzare il testo operistico.

Una sistemazione teorica di questo tipo, a ben vedere, riflette le concrete pratiche produttive del Théâtre Italien. I compositori che ricevevano commissioni di opere nuove da quell'istituzione, ad esempio, erano consapevoli che le parole del libretto avrebbero goduto di poca o nessuna attenzione. In una lettera del 1835 indirizzate a Felice Romani, dal quale contava di ottenere il libretto dell'opera che era incaricato di comporre per il Théâtre Italien, Mercadante chiedeva di evitare versi che avrebbero richiesto «musica troppo *parlante*», poiché quel tipo di stile, in quel

¹⁵ [ÉTIENNE-JEAN] D.[ÉLECLUZE], *Théâtre Royal Italien. Première représentation de Jean de Calais, opéra de Donizetti*, in JDD, 19 décembre 1833. Come suggerisce un'allusione interna al testo, l'autore aveva già affrontato il problema della fusione fra musica e parola in una precedente recensione, nella quale si osservava in particolare come, storicamente, francesi e italiani avessero affrontato in maniera peculiare la questione ([ÉTIENNE-JEAN] D.[ÉLECLUZE], *Théâtre Royal Italien. Reprise des Montecchi ed i Capuletti, opéra de M. Bellini*, in JDD, 3 décembre 1833).

¹⁶ D.[ÉLECLUZE], *Théâtre Royal Italien. Première représentation de Jean de Calais* cit.

teatro, «si perde e non l'intendono».¹⁷ Dal canto suo, in una lettera inviata a Giovanni Ricordi poche settimane dopo l'esordio de *I puritani*, Bellini esprimeva queste considerazioni a proposito dello scarso valore poetico del libretto dell'opera:

a Parigi ci vuole musica avanti tutto – non conoscono la lingua, e non si curano delle belle o delle brutte parole; è migliore però averle belle, ma quando questa bellezza dovrà farvi negligere il vostro lavoro per mancanza di tempo, allora bisognerà scegliere dei due mali, il minore, che è quello d'aver piuttosto cattive parole, e musica ben fatta e d'effetto. Eccovi la situazione ove io mi trovai, e l'esperienza mi ha fatto certo di quanto asserisco.¹⁸

Nel caso poi di opere importate a Parigi, e dunque non concepite per le specificità del Théâtre Italien, i testi potevano subire significative manipolazioni finalizzate a limitare il disagio che il pubblico provava nei confronti di episodi dei quali non era in condizione di cogliere il senso verbale. Un esempio macroscopico, già sottolineato da alcuni studiosi, è rappresentato dagli interventi sui recitativi: incomprensibili e noiosi per buona parte del pubblico francese, questi subivano regolarmente tagli, anche molto consistenti.¹⁹ Per citare ancora Delécluze, stavolta alle prese con la prima rappresentazione parigina di *Gemma di Vergy* di Donizetti, «les neuf dixièmes des spectateurs de Ventadour [cioè del Théâtre Italien] n'entendent pas assez l'italien pour se formaliser si l'on enlevait quelques uns des longs dialogues du drame».²⁰

¹⁷ Lettera a Felice Romani, Parigi, 29 settembre 1835, citata in FRANCESCA PLACANICA, *Mercedante in Paris (1835-36): The Critical View*, in «Revue belge de Musicologie - Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap», LXVI, 2012, pp. 151-165: 154.

¹⁸ Lettera del 25 marzo 1835, pubblicata in Vincenzo Bellini. *Carteggi*, edizione critica a cura di Graziella Seminara, Firenze, Olschki, 2017, pp. 482-484: 483. Qualche mese più tardi, in una lettera al cantante Paul Barroilhet, Bellini notava che, a ragione della sua competenza linguistica, il pubblico italiano sarebbe stato ben più severo di quello francese nel giudicare il libretto de *I puritani*: «Non troverete il soggetto interessante nel leggerlo, perché i versi del Gran Romani, non possono essere imitati d'alcuno [...]. A Parigi non fece alcun torto all'opera tal libro, perché da pochi si comprende la lingua; ma a Palermo, dubito che possa non farlo alla musica, perché avvezzi alla bella dicitura di Romani, chiara, e non comune, mentre vibra e tocca il cuore!» (lettera del 1 luglio 1835, pubblicata in *ivi*, pp. 538-539).

¹⁹ Alessandro Di Profio ha dimostrato che il taglio dei recitativi era pratica comune al Théâtre de Monsieur, alla fine del XVIII secolo (ALESSANDRO DI PROFIO, *La révolution des Bouffons. L'opéra italien au Théâtre de Monsieur 1789-1792*, Paris, CNRS Éditions, 2003, pp. 147-163); Fiamma Nicolodi ne ha invece sottolineato l'applicazione costante alle opere di Rossini date al Théâtre Italien negli anni Venti dell'Ottocento (FIAMMA NICOLODI, *Le opere italiane di Rossini a Parigi nel primo Ottocento: qualche aspetto di prassi esecutiva*, in *Psallitur per voces istas. Scritti in onore di Clemente Terni in occasione del suo ottantesimo compleanno*, a cura di Donatella Righini, Impruneta, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 1999, pp. 207-224: 214-215).

²⁰ [ÉTIENNE-JEAN] DÉLECLUZE, *Théâtre Royal Italien. Première représentation de Gemma di Vergi [...]*, in *JDD*, 20 décembre 1845.

Il taglio dei recitativi, comunque, era lungi dall'essere l'unica manipolazione che un libretto poteva subire al Théâtre Italien: le eliminazioni, le aggiunte, le sostituzioni, gli spostamenti, le riscritture, gli assemblaggi erano all'ordine del giorno. Non che i teatri d'opera italiana della penisola o quelli sparsi nel mondo fossero estranei ad interventi di questo genere: com'è ben noto, almeno fino a tutta la prima metà dell'Ottocento le opere italiane, per la loro natura aperta e multiautoriale, erano testi in movimento, non fissati in forme definitive ma suscettibili di modifiche a seconda delle esigenze estetiche o delle condizioni produttive che, di volta in volta, potevano presentarsi.²¹ Ciò non toglie che quello del Théâtre Italien resta un caso dalle caratteristiche particolari. La sua specificità non risiede nella tipologia delle manipolazioni – le quali erano simili a quelle praticate negli altri teatri d'opera italiana dell'epoca – bensì nel presupposto critico-estetico, peculiarmente francese, tramite il quale tali manipolazioni venivano motivate e normalizzate dagli addetti ai lavori e dalla critica, e grazie al quale il pubblico poteva approvarle – o quantomeno tollerarle. La questione, di fatto, deve essere ricondotta alla lente attraverso la quale i francesi osservavano il sistema drammaturgico dell'opera italiana.

Com'è noto, fin dai loro primissimi approcci con l'opera italiana, i francesi palesarono particolare perplessità nei confronti dei libretti. Anzitutto, era negata la loro dignità letteraria. Non è un caso se, contrariamente ai loro omologhi italiani, i critici francesi, salvo rarissime eccezioni, evitassero di esprimere apprezzamenti circostanziati sugli aspetti stilistici di quel genere di testi, anche quando disponevano di tutte le competenze linguistiche e letterarie per farlo.²² Ma erano soprattutto i contenuti drammatici a creare sospetti. Se la riflessione sulla conciliabilità fra canto e dramma non fu mai assente dagli scritti dei teorici italiani – tanto da svolgere una funzione germinale per la nascita dell'opera stessa –, in ambito francese essa ebbe uno sviluppo autonomo, dagli esiti peculiari, che contribuì, tra l'altro, allo sviluppo di una tradizione operistica autoctona.²³ Nutriti alle regole teatrali stabilite dagli autori del *Grand Siècle*, i francesi stentavano a riconoscere e ad accettare il funzionamento drammaturgico della produzione operistica della penisola. Per fornire un inquadramento epistemologico generale a questa problematica, gli

²¹ Per il concetto di multiautorialità si veda FREDSON BOWERS, *Multiple Authority: New Problems and Concepts of Copy-text*, in «The library», XXVII/2, 1972, pp. 81-115; per la sua specifica applicazione alle problematiche d'ambito operistico, LORENZO BIANCONI, *Hors-d'œuvre alla filologia dei libretti*, in «Il saggiautore musicale», II/1, 1995, pp. 143-154.

²² Per averne dimostrazione basta consultare la produzione dei critici italiani che scrivevano per giornali francesi – per esempio Paolo Scudo, Pier Angelo Fiorentino, Enrico Montazio – oppure di critici francesi che avevano un'ottima padronanza della lingua italiana – per esempio Étienne-Jean Delécluze.

²³ Per una efficace panoramica su questi argomenti si veda DI BENEDETTO, *Poetiche e polemiche* cit.

studiosi hanno fatto utilmente ricorso alle teorie di Volker Klotz, tramite le quali è possibile motivare la posizione assunta dai francesi come frutto dello scontro fra due teorie e due prassi drammaturgiche antitetiche: da un lato quella dell'opera italiana, basata su forme aperte, e dunque suscettibile di interpolazioni, aggiunte, tagli; dall'altro lato quella del teatro classico francese, fondata su forme chiuse, e dunque teleologica, fedele a vincoli di causa-effetto.²⁴

Dati questi preconcetti estetici, radicati in modo pervasivo nella loro strumentazione analitica, i francesi giungevano a disconoscere qualsiasi valore drammatico ai libretti italiani. Ciò è particolarmente evidente se si guarda alla stampa dell'epoca. Quando osservavano la costruzione drammatica di un libretto italiano, le opzioni argomentative alle quali i critici francesi ricorrevano con maggior frequenza (tanto da trasformarle in veri *clichés*), erano due: o dichiaravano di astenersi dall'esprimere una valutazione, o sottolineavano quegli elementi che risultavano incompatibili con le norme del teatro classico. Tanto in un caso come nell'altro, l'esito era il medesimo, e cioè – per riprendere le parole di un osservatore pure raffinato come Henry Blaze de Bury – che «le libretto d'un opéra italien est une chose absurde et ridicule».²⁵

Agli occhi dei francesi il libretto di un'opera italiana aveva comunque una funzione indispensabile: fornire un'efficace impalcatura per la costruzione della musica. Come si vedrà nel prossimo capitolo, quel che il pubblico francese cercava al Théâtre Italien era soprattutto – se non esclusivamente – il bello musicale, e in particolare il bello vocale, a scapito di tutto il resto. Pertanto, come rimarcava ancora Blaze de Bury, un libretto italiano poteva rivelare le proprie qualità soltanto se si rinunciava ad osservarlo come un testo drammatico, e lo si considerava, invece, un semplice canovaccio dall'efficacia commisurata alla capacità di favorire e stimolare l'invenzione musicale:

il faut reconnaître que ces ébauches, parfaitement grotesques au point de vue dramatique où nous nous plaçons, offrent à la musique d'incontestables avantages que n'ont pas nos meilleurs poèmes ; et sans parler d'une prosodie facile, aidant la mélodie au lieu de lui venir brusquement à l'encontre, d'une versification lyrique dont le plus simple rimeur a le secret, et que depuis Metastasio, Romani et ceux de son école ont souvent élevée à la hauteur de la vraie poésie, il n'est point rare de rencontrer dans ces rapsodies (le mot ici convient on ne peut mieux) des situations qui, nées sous l'influence d'un sentiment musical bien entendu, portent en elles je ne sais quelle grandeur tragique qu'on dirait empruntée aux grands maîtres.²⁶

²⁴ Sull'argomento si veda in particolare COLAS, *Perspectives* cit., p. 16 et *passim*. Per l'originale teorizzazione di "forma chiusa" e della "forma aperta" si veda VOLKER KLOTZ, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München, Hanser, 1960 (trad. fr.: *Forme fermée et forme ouverte dans le théâtre européen*, trad. Claude Maillard, Beval, Circé, 2005).

²⁵ H.[ANS] W.[ERNER] (pseud. di HENRI BLAZE DE BURY), *Revue musicale*, in «Revue des deux mondes», XV/12, 1845, pp. 523-536: 532.

²⁶ *Ibidem*.

Al pari della distanza linguistica che separava lo spettatore dal testo poetico, anche i preconetti nei confronti dei contenuti drammatici dei libretti italiani si ripercuotevano inevitabilmente sulle modalità di ricezione e di produzione che caratterizzavano il Théâtre Italien. Se il fulcro dell'opera italiana era la musica, il pubblico francese non si aspettava dal libretto un intreccio ragionevole, articolato e interessante – caratteristiche, queste, considerate irraggiungibili, tenuto conto dei connaturati vizi di forma e di contenuto riconosciuti nel genere –, bensì situazioni drammatiche elementari e ricche di *pathos*, adatte ad essere rivestite di musica.²⁷ Ad esempio, per Delécluze, un libretto che rispondeva in maniera eccellente alle attese francesi era *Lucia di Lammermoor* di Cammarano:

dans le libretto de *Lucia di Lammermoor*, l'art dramatique est réduit à sa plus simple expression. C'est absolument la charpente grêle et grossière tout à la fois, sur laquelle on doit clouer les gargousses et les fusées qui produiront une brillante girandole. Dans ce canevas, il n'y a pas d'apparence de ce que nous appelons *esprit* en France. Non que je prétends en inférer que l'auteur du libretto, M. S. Cammarano, manque de cette qualité, puisque rien ne dénote parfois plus de richesse en ce genre que de n'en mettre où il n'en faut pas ; mais enfin il n'y a pas d'esprit, et à mon sens c'est une raison pour que le compositeur de la musique ait été plus à l'aise. Dans le drame de *Lucia* il n'y a absolument que des situations et les personnages n'y expriment que des passions sur lesquelles on ne donne aucun renseignement, aucune explication. Le seul indice qui guide dans cet *imbroglio* est la tristesse, la colère, la haine ou la démence des divers personnages. Cette qualité, car c'en est une, selon moi, pour un libretto, se trouve largement répandue dans celui de M. Cammarano, et ces trois groupes de passions bien simples et bien naturelles qui forment les trois actes de *Lucia*, sont un fond excellent pour y broder de la musique, ce dont Donizetti s'est fort heureusement acquitté.²⁸

Tali griglie di valutazione non si applicavano soltanto all'organizzazione complessiva dell'opera, ma anche alle sue strutture interne. Secondo i paradigmi drammaturgici propri dei francesi, in larga parte retaggio delle norme fissate durante il *Grand Siècle*, nell'economia di una *pièce* teatrale le sezioni di connessione ed evoluzione drammatica possedevano un ruolo fondamentale, in quanto assicuravano lo svolgimento ragionevole e naturale dell'azione.²⁹ Al Théâtre Italien, invece, si adottava una prospettiva opposta. Se si guarda alla stampa parigina dell'epoca è facile notare che il pubblico e la critica francesi, messi di fronte a un'opera italiana, preferivano concentrarsi sulle pagine statiche o scarsamente dinamiche – o recepite come tali – del dramma: in altre parole, ad interessare erano soprattutto le arie e i duetti, a scapito dei recitativi e dei pezzi d'assieme. Ad orientare la ricezione, anche

²⁷ Come scriveva un critico, un libretto italiano doveva presentare null'altro che «[d]e la couleur, quelques situations dramatiques et une variété dans les caractères qui facilite la combinaison des voix» (*Théâtres*, in «Le mercure des théâtres», IV, 15 janvier 1846, pp. [1-2]: [2]).

²⁸ [ÉTIENNE-JEAN] DÉLECLUZE, *Théâtre Royal Italien. Première représentation de Lucia de Lammermoor [...]*, in *JDD*, 14 décembre 1837.

²⁹ Su tali questioni si vedano gli studi di Di Benedetto, de Van e Colas citati *supra*, n. 1.

in questo caso, era il contenuto musicale del brano; che la sostanza drammatica fosse altrove, in fin dei conti, contava poco.³⁰

In definitiva, come ha sintetizzato efficacemente Damien Colas, per i francesi l'opera italiana era «*inattaquable*» da un punto di vista musicale, ma «*indéfendable*» nella sua logica teatrale:³¹ pertanto, sembra in fondo ragionevole che al Théâtre Italien i libretti potessero subire profonde manipolazioni, talvolta così invasive da rendere quasi irriconoscibile un'opera, e che simili interventi fossero ampiamente tollerati – quando non auspicati – dal pubblico e dalla critica locali. Validi durante (almeno) tutta la prima metà dell'Ottocento, questi principî esercitarono la loro influenza, inevitabilmente, anche sulla produzione e la ricezione della musica di Verdi.

2. Da *Ernani* a *Il proscritto*

Di tutte le composizioni di Verdi date al Théâtre Italien fra il 1845 e il 1856, *Ernani* è quella che meglio si presta a verificare quanto, in quell'istituzione, le componenti drammatiche e poetiche di un testo operistico fossero considerate modificabili e riscrivibili. L'eloquenza del caso deriva da una certa sua anomalia. Per natura, gli interventi concepiti a Parigi sono analoghi a quelli praticati su altre opere date in quel torno d'anni, ma per radicalità ed estensione risultano quasi eccezionali. Essi furono in larga parte provocati dall'ingerenza, durante la preparazione dell'allestimento, di un fattore esterno, che sottopose le prassi produttive del teatro ad uno sforzo eccezionale, mostrandone così in maniera lampante le logiche e il funzionamento.

Come si è avuto modo di illustrare, *Ernani* fu una delle primissime opere di Verdi ad attirare l'attenzione della direzione del Théâtre Italien: già nell'autunno del 1844 la stampa parigina riferiva di piani per un allestimento. Il progetto tuttavia fu bloccato, poiché Victor Hugo riteneva lesivo della sua dignità d'autore l'utilizzo, nel libretto confezionato per Verdi da Francesco Maria Piave, del soggetto del suo *Hernani*.³² Per smuovere l'*impasse* – della quale facevano le spese sia il Théâtre Italien, sia i fratelli Escudier, editori francesi dell'opera – fu tentata una mediazione

³⁰ Come scriveva Delécluze, i frequentatori del Théâtre Italien «ont moins de goût» per i «morceaux d'ensemble» rispetto a «les airs et les duos qui font ressortir le mérite particulier des virtuoses» ([ÉTIENNE-JEAN] DELÉCLUZE, *Théâtre Royal Italien. Première représentation à Paris de la Vestale* [...], in *JDD*, 1 janvier 1842).

³¹ COLAS, *Perspectives* cit., p. 35. I corsivi sono nel testo.

³² Si veda *supra*, il § 2.1 della Prima parte.

economica, ma lo scrittore non modificò le proprie posizioni, anche a costo di guadagnarsi le critiche di esponenti di spicco del mondo intellettuale francese.³³ A quel punto fu intrapreso un percorso alternativo: si scelse, cioè, di approntare un nuovo libretto, in modo da camuffare la filiazione dal dramma francese. La liceità di una soluzione di questo genere era già stata verificata alcuni mesi prima, quando *Lucrezia Borgia* di Donizetti fu trasformata in *La rinegata*, anche in quel caso per aggirare gli ostacoli sollevati da Hugo (la prima rappresentazione era avvenuta il 14 gennaio 1845).³⁴

Forse su richiesta di Vatel o degli Escudier, fin dall'aprile del 1844 Giovanni Ricordi aveva proposto a Piave di occuparsi personalmente della riscrittura del libretto di *Ernani*. Senza opporre un netto rifiuto, il librettista espresse però fortissime riserve sulla bontà dell'operazione, e alla fine il suo coinvolgimento non si concretizzò.³⁵ Il progetto vide comunque la luce alcuni mesi più tardi, per iniziativa degli Escudier: nella sua nuova veste, il libretto fu intitolato *Il proscritto ossia Il corsaro di Venezia*. Sulla scorta di vari articoli apparsi nella stampa dell'epoca, si è soliti attribuire la riscrittura, adespota, agli stessi Escudier. Un documento rimasto finora ignorato, redatto alcuni anni dopo da Vatel, suggerisce invece che il lavoro fu svolto da Pietro Celestino Giannone, poeta italiano esule in Francia, già responsabile della trasformazione di *Lucrezia Borgia* in *La rinegata*, oltre che autore, alcuni anni prima, dei libretti di due opere commissionate dal Théâtre Italien: *Clari*, per Halévy (1828), e *Ildegonda*, per Marliani (1837).³⁶ Allo stato attuale delle conoscenze non è possibile determinare con assoluta certezza questo caso di dubbia paternità; non sembra però del

³³ La notizia dell'opposizione di Hugo alla rappresentazione dell'opera ebbe un certo risalto sulla stampa francese. Gautier, in particolare, si era già mostrato critico nei confronti delle pretese del drammaturgo quando il problema era emerso per la prima volta, nel 1844 (THÉOPHILE GAUTIER, *Feuilleton de La presse*, in «La presse», 28 octobre 1844).

³⁴ Il veto di Hugo sui libretti di *Lucrezia Borgia* e di *Ernani* avevano suscitato la reazione stupita di Donizetti, che, in una lettera a Gaetano Melzi del 14 ottobre 1845, scriveva del drammaturgo: «È matto!» (lettera edita in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita - Musiche - Epistolario*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1943, pp. 826-827: 827).

³⁵ Si veda la lettera del librettista all'editore, da Venezia, del 16 aprile 1844, pubblicata in ABBIATI, I, pp. 484-485. Anche Piave espresse forti perplessità nei confronti di Hugo, accusato in particolare di voler fare «la guerra» dopo che, nel 1834, non aveva mosso alcuna protesta nei confronti dell'*Ernani* di Rossi e Gabussi.

³⁶ Il documento in questione fu prodotto nell'ambito di una vertenza giudiziaria che, nell'autunno del 1853, oppose Vatel all'allora direttore del Théâtre Italien Ragani, vertenza inerente la facoltà, da parte di quest'ultimo, di eseguire opere delle quali il suo predecessore possedeva i diritti sui libretti. Fra i libretti dei quali Vatel vantava la proprietà vi era *Il proscritto*, che l'ex-direttore dichiarava di aver acquistato, appunto, da Pietro Giannone (*Réplique de M.^r le Colonel Ragani directeur du Théâtre Impérial Italien à M.^r Vatel*, in AJ¹³ 1178, IV, dossier: «I puritani e Norma - M. Ragani contre M. Vatel»).

tutto improbabile che gli Escudier abbiano potuto avvalersi quantomeno della collaborazione di un madrelingua per la riscrittura del testo italiano (mentre è fuori di dubbio che siano loro gli autori della traduzione in versi francesi presente nel libretto bilingue e utilizzata poi per produzioni dell'opera in teatri di provincia).

A prescindere da chi ne fu responsabile, le modifiche concepite a Parigi furono sostanziali, e interessarono aspetti narrativi, drammaturgici e poetici. Il modo più efficace per misurare la natura e la portata della riscrittura è raffrontare il libretto de *Il proscritto*, con la prima edizione del libretto di *Ernani*, stampato a Venezia nel 1844, in concomitanza con l'esordio dell'opera al teatro La Fenice.³⁷

Un primo filone di modifiche, di immediata riconoscibilità, interessa l'ambientazione e i personaggi. Se la vicenda di *Ernani* si svolge in Spagna e (per quanto riguarda il solo terzo atto) ad Aquisgrana, quella de *Il proscritto* è trasferita a Venezia. Pur non specificata, la collocazione cronologica può essere ragionevolmente assimilata a quella originale, cioè al 1519. A suggerirlo è la trasformazione del personaggio del re di Spagna Don Carlo in Andrea Ritti, senatore veneziano che, nel corso del dramma, viene eletto doge: per la stretta analogia di nome e di cariche, il nuovo profilo è riconducibile alla figura storica di Andrea Gritti, politico veneziano nominato doge nel 1523. Oltre a Don Carlo, altri personaggi cambiano nome e posizione sociale in funzione della nuova ambientazione. Da bandito rifugiato nelle montagne aragonesi, Ernani diventa il corsaro Oldrado, proscritto dalla Repubblica veneziana; il nobile spagnolo Silva si trasforma in Zeno, patrizio veneziano aspirante alla carica di doge; Riccardo, scudiere di Don Carlo, viene rimpiazzato da Donato, messaggero del senato veneziano; Jago conserva la sua funzione di scudiere di Silva-Zeno, ma diventa Marco. I soli personaggi a mantenere i nomi originali sono quelli femminili – anche se, come si vedrà, il ruolo di Elvira subisce altri tipi di modifiche.

<i>Ernani</i>	<i>Il proscritto</i>
ERNANI	OLDRADO
DON CARLO	ANDREA RITTI
DON RUY GOMEZ DE SILVA	ZENO
DON RICCARDO	DONATO
JAGO	MARCO
ELVIRA	ELVIRA
GIOVANNA	GIOVANNA

³⁷ Il libretto parigino è: *Il proscritto ossia il corsaro di Venezia. Dramma in quattro atti, musica dell'Ernani del Signor G. Verdi - Le proscrit ou le corsaire de Venise. Musique d'Hernani de G. Verdi*, Paris, Lange Lévy, 1846; quello veneziano è: *Ernani. Dramma Lirico in quattro parti versi di Francesco Maria Piave musica del maestro Giuseppe Verdi da rappresentarsi nel Gran Teatro La Fenice nel Carnovale e Quadregesima 1843-44*, Venezia, Giuseppe Molinari, [1844].

Una simile ristrutturazione del libretto di Piave provoca un parziale slittamento del dramma verso nuove coordinate narrative. Per rendersene conto occorre guardare in particolare a come il personaggio di Ernani viene ridisegnato, e, di conseguenza, in parte risemantizzato. Fermi restando caratteri propri dell'eroe romantico – l'amore sfortunato, l'esclusione dalla società, la morte tragica –, ereditati dal protagonista del dramma di Hugo prima, e da quello del libretto di Piave poi, l'Oldrado de *Il proscritto* possiede tratti distintivi, che lo avvicinano a personaggi-tipo che, pur affini al bandito-cavaliere à la Ernani, vantano sviluppi in filoni narrativi peculiari. In primo luogo, Oldrado evoca una figura che, da Byron in poi, si era sedimentata nell'immaginario romantico: quella del pirata sventurato. Oltre che in ambito letterario, questo stereotipo contava eminenti elaborazioni anche in campo operistico: basti ricordare *Il pirata* di Romani-Bellini, titolo da tempo stabilizzatosi nel repertorio del Théâtre Italien e che, guarda caso, era replicato sul palcoscenico parigino negli stessi giorni in cui avveniva la prima produzione de *Il proscritto*. In secondo luogo, il mutamento d'ambientazione geografica crea un nesso palese con un altro "tipo" romantico, forse non celebre quanto il precedente, ma, in questo caso, ancor più caratterizzante: quello del proscritto veneziano. Tale figura si trova per la prima volta compiutamente delineata in *Abällino, der grosse Bandit*, romanzo del 1793 dello svizzero Heinrich Zschokke. Questo testo – e in particolare l'adattamento teatrale preparato pochi anni più tardi dall'autore stesso – ebbe risonanza internazionale, e diede vita ad un ricco filone letterario incentrato su figure di nobili esiliati, innamorati di donne a loro precluse, che, in una Venezia corrotta da congiure e lotte intestine, si scontrano col potere del doge o del senato. Il modello offerto da Zschokke godette di particolare fortuna nella Francia della prima metà dell'Ottocento: innestandosi sul (e contribuendo a delineare il) locale mito di Venezia – città simbolo, ricchissima di connotazioni nell'immaginario romantico francese –, esso ispirò la creazione di un numero significativo di drammi, romanzi e opere, e stimolò la traduzione di testi prodotti altrove.³⁸ Anche al Théâtre Italien si fece ricorso al fortunato stereotipo. L'opera del 1834 *Il bravo*, composta espressamente per quelle scene da Marco Aurelio Marliani, si serve infatti di un libretto di Arcangelo Berrettoni ispirato ad uno dei più celebri romanzi incentrati sulla figura del bandito veneziano: *The Bravo* di James Fenimore Cooper, tradotto in francese nel 1831, cioè l'anno stesso dell'uscita. Che questa tradizione narrativa abbia influito su *Il proscritto* sembra trovare ulteriore conferma nel fatto che il libretto ricicla

³⁸ Sulla fortuna di *Abällino* in Francia si veda AGNES GENEVIEVE MURPHY, *Banditry, Chivalry, and Terror in German Fiction 1790-1830*, Ph.D dissertation, University of Chicago, 1935 (in particolare il § 1); sul mito di Venezia nel romanticismo francese MARIE-HÉLÈNE GIRARD, *Le personnage de Marino Faliero dans le romantisme français*, in *Trois figures de l'imaginaire littéraire: les odyssées, l'héroïsation de personnages historiques, la science et le savant*, actes du XVII^e congrès (Nice, 1981) de la Société Française de Littérature générale et comparée recueillis et publiés par Édouard Gaède, Paris, Les Belles Lettres, 1982, pp. 125-144.

nomi di personaggi già utilizzati in altri testi afferenti al filone: anche ne *Il bravo* di Marliani-Berrettoni, ad esempio, si trova un messaggere di nome Donato, mentre il doge Andrea Gritti è uno dei ruoli principali sia di *Abällino*, sia del fortunatissimo dramma *L'homme à trois visages, ou Le proscrit*, rielaborazione del soggetto di Zschokke a firma di René Charles Guilbert de Pixérécourt, inscenato per la prima volta all'Ambigu-Comique nel 1801 e ancora ristampato negli anni Quaranta.

Inoltre, non si può fare a meno di notare che, a quell'epoca, il proscritto italiano, oltre che "tipo" letterario-teatrale, era una figura di assoluta concretezza ed attualità in tutta Europa, e, soprattutto, a Parigi. Durante la prima metà dell'Ottocento furono numerosissimi gli esuli italiani che ottennero rifugio dalla capitale francese,³⁹ e, dal momento che molti di essi erano artisti, il Théâtre Italien si trovò in varie occasioni ad aprire loro le porte: così fu, ad esempio, per lo scenografo Domenico Ferri, che ricoprì la mansione di «peintre décorateur» dell'istituzione per più di un trentennio (1829-1851); per il compositore Marco Aurelio Marliani, che presentò su quel palcoscenico due opere nuove – il già citato *Il bravo* (che, guarda caso, ha per protagonista proprio un proscritto) e *Ildegonda* –; per il tenore Giovanni Matteo De Candia, meglio noto come Mario, stella assoluta della *troupe* durante gli anni Quaranta; per il poeta Pietro Giannone, che, come si è visto poc'anzi, potrebbe essere il responsabile stesso della preparazione del libretto de *Il proscritto*. Al Théâtre Italien, insomma, di proscritti ve n'erano molti, e in carne ed ossa.

Riconducendo la figura del protagonista a ben codificati stereotipi, chi trasformò *Ernani* ne *Il proscritto* sembra aver voluto ancorare il testo poetico ad un immaginario alternativo a quello originale, ma altrettanto familiare allo spettatore parigino. Una ristrutturazione di questo genere sembra tutt'altro che accidentale, poiché risponde a peculiari predisposizioni degli *habitués* del Théâtre Italien. Come si è già visto, chi frequentava quell'istituzione, sia per difficoltà linguistiche, sia per pregiudizio estetico, riservava scarsa attenzione al libretto, e privilegiava le situazioni drammatiche poco complesse, soprattutto utili alla musica. Di conseguenza, tanto più un libretto faceva ricorso a stereotipi – nell'ambientazione, nei personaggi, negli intrecci, nelle posizioni drammatiche –, tanto più avrebbe avuto la possibilità di essere compreso ed apprezzato. Come suggerisce Fiorentino, al Théâtre Italien il senso drammatico di un'opera, più che decifrato dal libretto, veniva intuito

³⁹ Sul fenomeno dell'esilio dei patrioti italiani durante il periodo post-napoleonico si vedano almeno MAURIZIO ISABELLA, *Risorgimento in Exile. Italian Émigrés and the Liberal International in the Post-Napoleonic Era*, Oxford, Oxford University Press, 2009 e, per uno sguardo centrato soprattutto sul contesto francese, SILVIA TATTI, *Esuli e letterari: per una storia culturale dell'esilio risorgimentale*, in *L'officina letteraria e culturale dell'età mazziniana (1815-1870). Giornate di studio*, a cura di Quinto Marini, Giuseppe Sertoli, Stefano Verdino e Livia Cavaglieri, Novi Ligure, Città del Silenzio, 2013, pp. 89-100.

per mezzo della musica e di essenziali ingredienti scenici e narrativi che rimandavano ad un repertorio di storie e di situazioni sedimentato nell'immaginario del pubblico:

Ce sont précisément les costumes, les décors et les noms des personnages qui aident l'imagination et fixent le jugement des spectateurs sur l'action qui se passe sous leurs yeux. Aux Bouffes surtout, peu de monde comprend ou saisit les paroles. Lorsque je vois s'avancer vers la rampe les types immortels de Figaro, de Don Juan, d'Othello, j'oublie le rimailleux italien qui s'est permis de les affubler des haillons de sa poésie, pour ne plus songer qu'à Beaumarchais, à Molière, à Shakespeare, dont les grands ombres surgissent tout-à-coup devant moi, évoquées par le génie de Mozart et de Rossini.⁴⁰

Non stupisce, perciò, che nella Parigi di metà Ottocento vi fossero critici che rimpiangevano l'epoca in cui i libretti italiani erano costruiti di preferenza su soggetti arcinoti desunti dalla mitologia e dalla storia antica, nella convinzione che «le mérite véritable d'un auteur consiste bien moins à *inventer* un sujet qu'à traiter de main de maître et d'une manière neuve un sujet consacré depuis des siècles».⁴¹

Che al Théâtre Italien un'operazione del genere di quella riservata al libretto di *Ernani* non fosse né casuale, né estemporanea, trova conferma nell'analogo trattamento che, pochi mesi prima, era stato riservato a *Lucrezia Borgia* di Romani-Donizetti, trasformata ne *La rinegata*.⁴² In quel caso, la vicenda venne trasferita nel regno musulmano di Granada, e l'eroina eponima assunse il nome di Zoraide: il nuovo immaginario narrativo entro il quale fu collocato il dramma, dunque, era quello ben codificato delle storie granadine di mori e cristiani, che in ambito francese vantava già innumerevoli elaborazioni – per esempio, l'opera di Cherubini *Les Abencérages, ou L'étendard de Grenade* (Académie Impériale de Musique, 1813), il melodrame di Mélesville *Abenhamet, ou les deux héros de Grenade* (Ambigu-Comique, 1815), la novella di Chateaubriand *Les aventures du dernier Abencérage* (1821).

Occorre inoltre sottolineare che il ricorso a temi e ad ambientazioni tipizzati era utile non solo dal punto di vista della ricezione dell'opera, ma anche da quello della sua produzione, poiché permetteva alla direzione del teatro di riciclare vecchi costumi e scenografie invece che crearne di nuovi. Come ha mostrato Céline Frigau Manning, era questa una pratica consueta nei teatri parigini – non solo, dunque, al

⁴⁰ P.[IER]-A.[NGELO] FIORENTINO, *Théâtre Royal Italien. Il proscritto, corsaro di Venezia [...]*, in «Le constitutionnel», 9 janvier 1846.

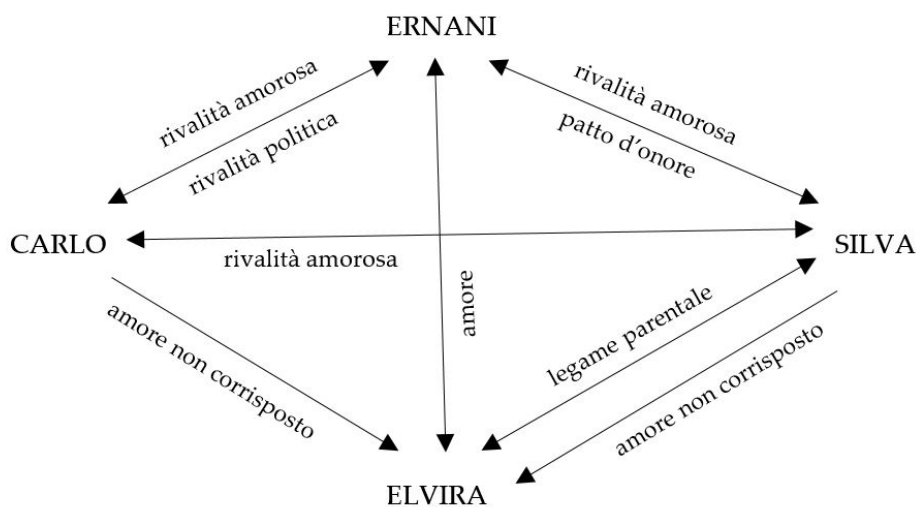
⁴¹ É[TIENNE] J[EA]N DELÉCLUZE, *Théâtre-Italien. Première représentation à Paris de Gli Arabi nelle Galie [...]*, in *JDD*, 7 février 1855. Per inciso, un auspicio di questo genere richiama una delle caratteristiche precipue dell'opera, che storicamente privilegia il riciclo di soggetti preesistenti rispetto alla creazione di soggetti nuovi: si veda, a tal proposito, LORENZO BIANCONI, *Introduzione*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il mulino, 1986, pp. 7-51: 21 sgg.).

⁴² Si veda il libretto stampato per l'occasione: *La rinegata, dramma lirico in tre atti - La renégate, drame lyrique en trois actes*, Paris, Lange Lévy, 1844.

Théâtre Italien –, tanto che una delle qualità fondamentali richieste a un «peintre-décorateur» era proprio quella di sapere restaurare e riadattare vecchi fondali per nuove produzioni.⁴³ A detta di un critico parigino, nel caso dell'allestimento de *Il proscritto* furono riutilizzate scene già servite in occasione di produzioni de *Il barbiere di Siviglia*, di *Belisario*, di *Semiramide*, de *La Vestale*.⁴⁴

Pur sostanziali, le varianti introdotte all'ambientazione e ai nomi dei personaggi non fornivano comunque una risposta sufficiente ai vincoli imposti da Hugo. Un secondo filone di modifiche, perciò, si indirizzò all'intreccio. L'intervento di maggior rilevanza riguarda il rapporto che lega la protagonista femminile all'antagonista. Se nel libretto di Piave, sulla scorta del dramma hughiano, Silva è al contempo zio e promesso sposo di Elvira, ne *Il proscritto* il suo *alter ego* Zeno diventa padre dell'eroina: in questo modo, il vincolo passionale fra i due ruoli viene sciolto completamente, mentre si rafforza quello parentale. Tale modifica determina una complessiva riorganizzazione della costellazione dei personaggi.

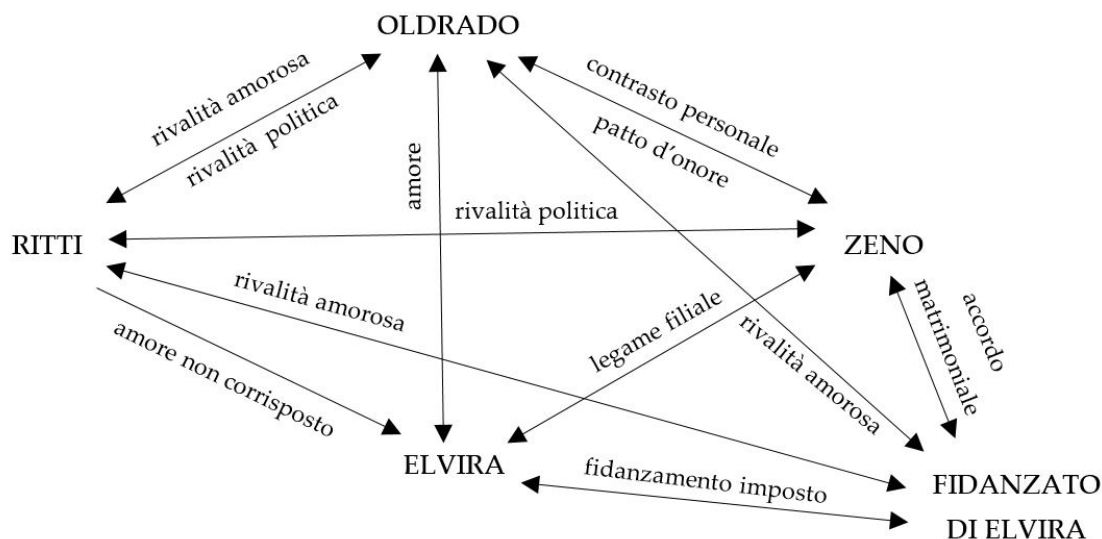
COSTELLAZIONE DEI PERSONAGGI DI *ERNANI*



⁴³ FRIGAU MANNING, il § 1 della quarta parte.

⁴⁴ *Théâtre-Italien*. *Il Proscritto*, *parodie d'Hernani*, in «Le Corsaire-Satan», 11 janvier 1846, recensione ripubblicata in ALESSANDRO DI PROFIO, «*Ernani in gondoletta*». *La ricezione de Il proscritto a Parigi (Théâtre Italien, 1846)*. *Victor Hugo e lo spettro del teatro francese*, in *La drammaturgia verdiana e le letterature europee*, atti del Convegno internazionale (Roma, 29-30 novembre 2001), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2003, pp. 149-190: 165-167.

COSTELLAZIONE DEI PERSONAGGI DE *IL PROSCRITTO*



In primo luogo, muta la natura del contrasto fra l'eroe e l'antagonista. Il feroce desiderio di vendetta che Zeno nutre nei confronti di Oldrado non è più di matrice amorosa, ma trova giustificazione nell'onore ferito di un padre che vede sua figlia innamorata di un bandito. Una simile giustificazione, tuttavia, diventa del tutto inverosimile nel quarto atto: come notava giustamente Fiorentino «une fois que le corsaire a dévoilé sa noble origine, une fois que le doge a pardonné, et qu'Oldrado est devenu l'époux légitime d'Elvire, il n'y a plus ni raison ni vraisemblance, à ce que le père vienne, au milieu d'un bal masqué, mettre l'épée et le poignard sur la poitrine de son gendre».⁴⁵ In secondo luogo, le incoerenze originate dal disinnescamento, in Zeno, di ogni tensione amorosa vengono precariamente risolte con l'aggiunta di un nuovo ruolo, ovvero un promesso sposo per Elvira, approvato da Zeno stesso. Per una scelta che va presumibilmente ricondotta alla volontà di non intervenire in modo radicale sul testo, questo personaggio non solo non compare mai in scena, ma non viene nemmeno nominato esplicitamente: a testimoniare la sua esistenza sono solo allusioni distribuite in pochi versi. Così, nel recitativo che precede la cavatina di Elvira "Ernani!... Ernani, involami" (I.4), l'invettiva che l'eroina scaglia contro Silva («Questo odiato veglio, | Che quale immondo spettro ognor m'insegue | Col favellar d'amore, | Più sempre Ernani mi configge in core») si trasforma in una lamentazione, dal costruito assai incerto, per i piani di matrimonio orditi da Zeno e per le *avances* indesiderate di Ritti, *alter ego* di Don Carlo («Me d'abborrite nozze | Minaccia il padre e in un Ritti, persegue, | Con favellar d'amore, | Che ognor più Oldrado mi configge in core»). Benché non invasiva sul piano musicale,

⁴⁵ FIORENTINO, *Théâtre Royal Italien. Il proscritto* cit.

questa manipolazione è deleteria non solo dal punto di vista poetico, ma anche, e soprattutto, da quello drammatico. Il fantomatico promesso sposo di Elvira, infatti, diventa indispensabile per comprendere la nuova forma dell'intreccio, ma spicca per la propria assenza. In terzo luogo, la caduta del legame passionale fra Elvira e Zeno scioglie il nodo di rivalità amorosa fra quest'ultimo e Ritti. Per compensare tale soppressione viene incrementata la rilevanza dell'altro campo di scontro fra i due personaggi, ovvero quello politico. Nel testo originale Silva è un suddito rispettoso della carica di Don Carlo, e partecipa alla congiura regicida soprattutto per vendicarsi della sottrazione di Elvira. Nel libretto parigino, invece, Zeno e Ritti sono inizialmente parigrado, ovvero esponenti di famiglie patrizie rivali, entrambi aspiranti al dogato. L'assegnazione della carica al secondo – evento che si situa nel primo atto, laddove nel libretto originale Don Carlo rivela la sua natura regale – palesa l'aspro conflitto che oppone i due personaggi: Zeno è corroso dall'ira per il fallimento delle sue mire di potere, mentre Ritti si compiace nel vedere il suo rivale sconfitto. Rispetto al libretto originale il senso della partecipazione di Zeno alla congiura è ribaltato: le motivazioni politiche sovrastano quelle passionali. Una modifica di tal genere, del resto, risulta coerente con il mutamento d'ambientazione. Se il libretto originale, in ossequio alla matrice hughiana, sfrutta il (e si costruisce sul) valore esasperato che nella Spagna cinquecentesca veniva riconosciuto all'onore (tant'è che il sottotitolo del dramma francese è emblematicamente *L'honneur castillan*), con il trasferimento dell'azione a Venezia tale nodo tematico risulta allentato, e pertanto è possibile virare verso altri contenuti, più consoni alla nuova ambientazione, come, appunto, la litigiosità politica e lo scontro fra fazioni familiari.

Un'altra sostanziosa modifica all'intreccio riguarda il quarto atto, e in particolare lo svolgimento della catastrofe finale. Nel libretto di Piave, subito dopo la celebrazione delle nozze fra Ernani ed Elvira, risuona un corno: è Silva, che in ossequio al patto stretto alla fine del secondo atto, reclama la vita del rivale. Dopo aver allontanato Elvira con uno stratagemma, Ernani vede apparire l'inesorabile avversario. Le suppliche di grazia sue e dell'amata – nel frattempo rientrata in scena – non valgono ad impietosire Silva: l'eroe tiene dunque fede al patto d'onore, e si trafigge con un pugnale. Nel libretto de *Il proscritto* il terribile segnale sonoro del corno viene soppresso, e, per rendere percepibile la minaccia che pesa su Oldrado, si adotta uno stratagemma visivo: Zeno, cioè, entra subito in scena, mascherato in domino, e, lentamente, «s'avvicina più e più» alla coppia di novelli sposi. Elvira, turbata, non identifica nell'inquietante figura il proprio genitore; Oldrado, invece, si accorge subito che dietro la maschera si cela il rivale: chiede quindi all'amata di lasciarlo solo con quell'uomo, al quale lo lega un patto. Zeno si palesa, e reclama l'adempimento del giuramento, il cui contenuto non prevede però il suicidio dell'avversario, ma un «cimento». Oldrado e Zeno incrociano le spade, ma sopraggiunge Elvira che, riconosciuto il padre, intima i contendenti a desistere

dalla lotta. Zeno però non sente ragioni, ed esige che il patto sia rispettato: il duello ricomincia, ed Oldrado cade trafitto dalla spada del rivale. A ben vedere, tali manomissioni hanno conseguenze deleterie in termini di effetto e di efficacia drammatica: rispetto al finale originale, gli eventi risultano complicati e appesantiti, l'incremento incalzante della tensione viene ostacolato, e lo stentoreo innesco sonoro della catastrofe, ovvero le note del corno – autentico emblema musicale della tragedia – è disinnescato. Anche il mutato scioglimento non è affatto innocuo. L'eroe dell'opera non muore più in modo virile, di sua stessa mano, per tenere fede ad un patto d'onore, ma cade ucciso in un duello che lo oppone ad un rivale molto più anziano di lui. Tale scelta risente forse della documentata repulsione che almeno una parte dei frequentatori del Théâtre Italien nutriva nei confronti dell'ostentata messa in scena del suicidio;⁴⁶ ciò non toglie che, a causa di essa, la figura di Oldrado risulta notevolmente svilta rispetto a quella di Ernani.

Le modifiche all'intreccio comportano anche, giocoforza, il rimodellamento di varie sezioni del testo poetico. In alcuni casi gli interventi non sono eccessivamente impattanti. Lo attesta, ad esempio, il raffronto fra la cavatina di Silva e quella di Zeno (I, 6):

<i>Ernani</i>	<i>Il proscritto</i>
<p>Infelice!... e tuo credevi sì bel giglio immacolato!... Del tuo crine sulle nevi piomba invece il disonor. Ah, perché l'etade in seno giovin core m'ha serbato! Mi doveano gli anni almeno far di gelo pure il cor.</p>	<p>Infelice!... ed io di lei cieco padre altero andava! Or sul capo mi s'aggrava sua mercede il disonor. Ah! sperai de' giorni miei il tramonto invan sereno! T'apri o tomba e cela almeno il mio pianto il mio rossor.</p>

Malgrado la sostituzione quasi integrale delle parole, il brano conserva pressoché intatta la struttura poetica originale: a variare è soltanto la combinazione rimica. Pure il contenuto drammatico viene preservato: anche se a parlare non è più un innamorato tradito (Silva) ma un padre amareggiato (Zeno), l'affetto che caratterizza il monologo è sempre la delusione. Con una riscrittura di questo genere, la concordanza fra il testo drammatico-poetico e quello musicale non subisce alcuno stravolgimento.

Non sempre, però, gli interventi risultano altrettanto discreti: è il caso delle modifiche apportate al Finale primo, e in particolare ai versi corrispondenti al Largo concertato. In *Ernani* l'agnizione di re Carlo provoca un "quadro di stupore"

⁴⁶ Si veda su questo argomento CÉLINE FRIGAU MANNING, *L'art de la mort volontaire. L'opéra italien et ses «suicidés romantiques» sur la scène parisienne*, in «European Drama and Performance Studies», 7, 2016, pp. 157-170.

al quale partecipano tre blocchi di personaggi, ognuno dei quali esprime un sentimento peculiare: Ernani ed Elvira rinsaldano il vincolo amoroso che li lega; Silva è al tempo stesso intimidito e sbalordito dallo scoprire in uno dei due presunti seduttori della propria fidanzata il sovrano; Carlo, Riccardo e il gruppo formato da Giovanna, Jago e il coro commentano rispettosamente, ciascuno con parole diverse, lo sforzo di Silva nel reprimere la rabbia per ossequio al re. Nel libretto de *Il proscritto* l'episodio viene rimodellato in misura sostanziale. La natura della peripezia che provoca lo sbigottimento degli astanti è diversa dall'originale: come si è già accennato, all'agnizione di Carlo viene sostituita la nomina di Ritti a doge. Se Oldrado ed Elvira reagiscono a questo evento con le stesse parole pronunciate dai rispettivi *alter ego*, tutti gli altri personaggi vedono condensate le proprie parti in un'unica quartina – minimamente variata a seconda di chi la pronuncia – attraverso la quale si rimarca il furore che investe Zeno nello scoprire frustrate le proprie aspirazioni al dogato:

<i>Ernani</i>			<i>Il proscritto</i>		
CARLO	Vedi come il buon vegliardo Or del cor l'ira depone, lo ritorna alla ragione la presenza del suo re!	(a Ricc.)	RITTI	Fan di Zeno aspro governo il livor la gelosia; l'alto seggio ei pure ambia cui destina il ciel a me.	(a Don.)
RICC.	Più feroce a Silva il petto de' gelosi avvampa il foco, ma dell'ira or prende loco il rispetto pel suo re.	(a Carlo)	DON.	Fan di Zeno aspro governo il livor la gelosia; l'alto seggio ei pure ambia cui destina il ciel a te.	(a Ritti)
SILVA	(Ah dagli occhi un vel mi cade! Credo appena a' sensi miei, sospettar io non potei la presenza del mio re!)		ZENO	Di me fanno aspro governo il livor la gelosia; l'alto seggio al quale ambia da costui rapito è a me.	
ERN.	M'odi, Elvira, al nuovo sole Saprò torti a tanto affanno; ma resisti al tuo tiranno, serba a Ernani la tua fè.	(ad Elv.)	OLD.	M'odi, Elvira, al nuovo sole Saprò torti a tanto affanno; ma resisti al tuo tiranno, serba a Oldrado la tua fè.	(ad Elv.)
ELVIRA	Tua per sempre... o questo ferro può salvarmi dai tiranni!... M'è conforto negli affanni la costanza di mia fè.	(ad Er.)	ELVIRA	Tua per sempre... o questo ferro può salvarmi dai tiranni!... M'è conforto negli affanni la costanza di mia fè.	(ad Ol.)
JAGO, GIO., CORO	Ben di Silva mostra il volto l'aspra pugna che ha nel core, pur ei cela il suo furore in presenza del suo re.	(fra loro)	MAR., GIO., CORO	Fan di Zeno aspro governo il livor la gelosia; l'alto seggio ei pure ambia da un rival rapito gli è.	(fra loro)

Se si tiene conto delle differenze esistenti fra l'intreccio de *Il proscritto* e quello di *Ernani*, a livello drammatico la modifica appare giustificata: dal momento che a contrapporli non è più una rivalità amorosa ma politica, Zeno e Ritti – e, di conseguenza, i rispettivi accoliti –, in questo episodio non possono esprimere gli stessi affetti dei personaggi dei quali fanno le veci. Cionondimeno, l'omogeneizzazione

poetica ed emotiva delle parti di Ritti, di Donato, di Zeno e del gruppo formato da Marco, Giovanna e coro innesta monotonia laddove, nella versione originale, si trova varietà. Inoltre, la riscrittura produce discordanza fra il contenuto drammatico e quello musicale dell'episodio. Nella partitura, il Largo concertato è costruito sulla dolce melodia con la quale i due innamorati confermano la loro passione, una melodia alla quale le altre parti si accordano (Esempio 1).

ESEMPIO 1

GIUSEPPE VERDI, *Ernani*, Finale primo, Largo concertato (parti di Ernani ed Elvira)

The musical score is for a scene from Giuseppe Verdi's opera *Ernani*. It is labeled 'ESEMPIO 1' and 'GIUSEPPE VERDI, *Ernani*, Finale primo, Largo concertato (parti di Ernani ed Elvira)'. The score is in 8/8 time, key of B-flat major, and features a melodic line with lyrics in Italian. The lyrics are: 'Tua per sem-pre, o que sto fer - ro può sal-var-mi dai ti- M'odi, El - vi - ra, - al nuo-vo so - le sa - prò tor - ti - a tanto af- ran - ni!... m'è con - for - to ne - gli - af fan - ni fan - no; ma re - si - sti - al tuo ti - ran - no, la co - stan - za di mia fè, ser - ba a Er - na - ni la tua fè,'. The score is written for Elvira and Ernani, with Elvira's part on the top staff and Ernani's part on the bottom staff. The tempo is 'Largo concertato'. The score is in Italian and includes the lyrics: 'Tua per sem-pre, o que sto fer - ro può sal-var-mi dai ti- M'odi, El - vi - ra, - al nuo-vo so - le sa - prò tor - ti - a tanto af- ran - ni!... m'è con - for - to ne - gli - af fan - ni fan - no; ma re - si - sti - al tuo ti - ran - no, la co - stan - za di mia fè, ser - ba a Er - na - ni la tua fè,'.

Dal punto di vista drammatico, in *Ernani* questa soluzione è coerente, poiché le parole pronunciate dai personaggi che affiancano Ernani ed Elvira possono essere ricondotte a sfere sentimentali affini all'amore, come il rispetto, la stupefazione, l'accondiscendenza; ne *Il proscritto*, invece, l'equilibrio risulta compromesso, dato che gli affetti originali vengono sostituiti dall'ira e dallo scherno. Evidentemente, chi si occupò della riscrittura del brano ritenne che il pubblico del Théâtre Italien, a ragione del peculiare filtro estetico attraverso il quale osservava un'opera italiana – e in particolare il suo libretto –, non si sarebbe curato (o forse non si sarebbe nemmeno accorto) né della piattezza della poesia, né dell'incoerenza fra dramma e musica.

Fra le modifiche che interessano sia l'intreccio che la drammaturgia occorre citare anche lo spostamento della cavatina di Zeno "Infin che un brando vindice" dalla sua posizione canonica nel Finale del primo atto (I, 5) al secondo atto, fra l'Aria di Ritti "Vieni meco, sol di rose" (II, 8) e il Duetto tra Zeno e Oldrado "Esci... a te..." (II, 9). Oltre che dal libretto, questo intervento è attestato da uno dei tre blocchi di fonti musicali superstiti dell'opera provenienti dal Théâtre Italien.⁴⁷ Non presente nella versione originale dell'opera, la cavatina in questione ha una storia particolare, ricostruita da Roger Parker.⁴⁸ Il brano, composto da Verdi fra il 1841 e il 1842 per il basso Ignazio Marini allo scopo di essere inserito in *Oberto conte di San Bonifacio*, fu dapprima parzialmente rifiuto nella partitura di *Nabucodonosor*, quindi interpolato in quella di *Ernani*, forse dall'autore stesso, in occasione di una produzione alla Scala nel settembre 1844. La storia della successiva diffusione e della fortuna di questo numero non è stata però ricostruita nel dettaglio: perciò, è di per sé interessante sapere che esso fu eseguito al Théâtre Italien, in relativa prossimità alla sua prima apparizione in *Ernani*. Ma il trasferimento della cavatina è soprattutto significativo perché sembrerebbe rispondere ad un problema drammaturgico che anche analisti moderni hanno sollevato. Come già notava Roger Parker, chi ha studiato questo brano concorda nell'affermare che l'inserimento di "Infin che un brando vindice" in *Ernani* è deleterio, in quanto annacqua lo stringente progetto musical-drammaturgico del Finale del primo atto.⁴⁹ Forse anche al Théâtre Italien si ebbe tale impressione, e si optò per il dislocamento del numero in un luogo ritenuto più consono. A livello drammaturgico, infatti, la cavatina sembra adattarsi meglio alla nuova collocazione rispetto a quella originale, poiché il suo fondo guerresco è più confacente all'ira che Zeno prova nel momento in cui si vede sottrarre Elvira dall'acerrimo rivale Ritti piuttosto che allo sdegnoso stupore suscitato nello stesso personaggio dalla scoperta di due uomini – Oldrado e Ritti – nelle stanze della figlia. È curioso notare che un identico trasloco risulta attestato in una registrazione effettuata in occasione di un allestimento di *Ernani* diretto da Dimitri Mitropoulos al teatro Metropolitan di New York nel 1956.⁵⁰ Non è dato sapere se una

⁴⁷ Si tratta delle parti staccate strumentali conservate in F-Pn, D 17766, le quali, subito dopo i versi di Silva "Oggi vincesti Andrea ma bada a te | che l'odio veglia altero doge in me" e le dieci battute strumentali che seguono, presentano le dieci battute strumentali di introduzione alla cavatina "Infin che un brando vindice".

⁴⁸ ROGER PARKER, "Infin che un brando vindice": from *Ernani* to *Oberto*, in «Verdi newsletter», 12, 1984, pp. 5-7, e ID., "Infin che un brando vindice" e le cavatine del primo atto di *Ernani*, in *Ernani ieri e oggi*, atti del convegno internazionale di studi, Modena, Teatro San Carlo, 9-10 dicembre 1984, («Bollettino dell'Istituto di studi verdiani», 10, 1987), pp. 142-160.

⁴⁹ *Ivi*, p. 147 et passim.

⁵⁰ A rimarcare lo spostamento di "Infin che un brando vindice" è MAURIZIO MODUGNO, in *La discografia dell'Ernani. 1899-1985*, in *Ernani ieri e oggi cit.*, pp. 271-323: 296.

simile coincidenza debba essere considerata casuale, oppure indiziaria di un'ininterrotta tradizione esecutiva; resta il fatto che, da un secolo all'altro, si palesa analogo imbarazzo nell'utilizzare un brano che, per riprendere le parole di Roger Parker, «sta molto meglio sulla scaffale della biblioteca che sul palcoscenico».⁵¹ Al Théâtre Italien, comunque, la cavatina "Infin che un brando vindice", pur nella sua nuova ubicazione, ebbe vita breve: come si vedrà, dopo poche rappresentazioni il numero fu tagliato completamente.

Nel progetto di trasformazione del libretto di *Ernani* in quello de *Il proscritto* si può isolare un terzo e ultimo filone di interventi, la cui funzione è quella di ridimensionare il testo. Questo genere di modifiche interessa soprattutto i recitativi, ovvero le pagine per le quali – come già si è sottolineato – tradizionalmente il pubblico del Théâtre Italien nutriva maggior insofferenza. L'estensione degli interventi può essere notata in particolare nel recitativo fra Zeno e Ritti prima dell'aria di quest'ultimo "Lo vedremo veglio audace" (II, 9). Dei ventotto versi originali più della metà vengono soppressi, mentre quelli mantenuti subiscono ampie riscritture:

Ernani		Il proscritto	
CARLO	Cugino, a che munito il tuo castel ritrovo?	RITTI	Nel tuo palazzo asilo Dunque trovava Oldrado!
SILVA	(<i>s'inchina senza parlare</i>)		
CARLO	Rispondimi.		Rispondimi.
SILVA	Signore...	ZENO	Signore...
CARLO	Intendo... di ribellione l'idra, miseri conti e duchi, ridestate... ma veglio anch'io, e ne' merlati covi quest'idre tutte soffocar saprò, e covi e difensori abatterò. Parla...	RITTI	Ad ogni costo io voglio averlo in mano. Dell'ospitalità riclama invano i santi dritti un incendiario infame; fa che a me si consegni, o mal tuogradio Strappar saprò da queste mura Oldrado. Parla.
SILVA	Signore, i Silva son leali.	ZENO	Signore un pellegrino albergo.
CARLO	Vedremo... de' ribelli l'ultima torma vinta, fu dispersa; il capo lor bandito, Ernani, al tuo castello ebbe ricetto, tu me 'l consegna, o il foco, ti [prometto qui tutto appianerà... s'io fede attenga, tu saper ben puoi.	RITTI	È desso... le mie case a fuoco mise e a man armata invase.
SILVA	Nol niego... è ver... tra noi Un pellegrino giunse, ed ospitalità chiese per Dio... tradirlo non degg'io...		
CARLO	Sciagurato!... e il tuo re tradir vuoi [tu?		
SILVA	Non tradiscono i Silva.		

⁵¹ PARKER, *"Infin che un brando vindice" e le cavatine del primo atto di Ernani* cit., p. 148.

CARLO	Il capo tuo, o quel d'Ernani io voglio, Intendi?...	
SILVA	Abbate il mio.	
CARLO	Tu, don Riccardo, a lui toglì la spada. (<i>Riccardo eseguisce</i>) Voi, del castello ogni angolo cercate, scoprite il traditore.	Voi, del castello ogni angolo cercate, si cerchi il traditore.
SILVA	Fida è la rocca come il suo signore.	ZENO Fido è il palazzo come il suo signore.

Il taglio più sostanzioso, però, fu concepito dopo l'esordio dell'opera, e interessò ben più di qualche verso. Come attesta la stampa parigina, a partire dalla seconda rappresentazione *Il proscritto* subì la soppressione completa del secondo atto (e, dunque, anche della cavatina "Infin che un brando vindice"). L'unico numero conservato fu l'andantino "Ah morir potessi adesso!" del Duetto fra Oldrado ed Elvira, che venne interpolato nel quarto atto, divenuto il terzo.⁵² Nelle intenzioni dei responsabili artistici del teatro, un intervento tanto drastico doveva servire a ricalibrare il testo sullo spettatore. Alla prima rappresentazione, infatti, il secondo atto, dal punto di vista musicale, non era piaciuto, e, più in generale, l'opera era stata giudicata troppo lunga. Lasciando da parte i risvolti che attengono all'orientamento musicale del pubblico del Théâtre Italien (sui quali si tornerà nel prossimo capitolo), occorre qui concentrarsi sulle peculiari abitudini di fruizione dello spettacolo che caratterizzavano quello stesso pubblico. Come spiega in maniera esauritiva Delécluze in una recensione del 1839 dedicata alla prima rappresentazione locale di *Ines de Castro* di Persiani, chi frequentava il Théâtre Italien aveva esigenze molto precise in merito alla durata degli spettacoli:

Nous autres *dilettanti* du Théâtre-Italien, nous avons nos habitudes dont on peut se moquer ; mais nous y tenons. Ainsi, quand viennent onze heures et demie du soir, il n'y a pas de chef-d'œuvre qui tienne, on veut se retirer, et la longueur de la première représentation d'*Inez de Castro* a été cause que les habitants des quartiers du nord de Paris n'ont pu rentrer chez eux qu'après minuit. En outre, nous avons remarqué que quand on s'amuse trop longtemps, on finit par s'ennuyer, et comme [...] on va au Théâtre-Italien particulièrement pour se distraire agréablement, la durée du spectacle doit être calculée dans des justes proportions avec ce que les auditeurs sont disposés à donner d'attention.⁵³

Dati questi presupposti, i tagli volti ad eliminare pagine musicali giudicate irrilevanti e a ridurre un'opera alla lunghezza auspicata erano non soltanto tollerati, ma pretesi dal pubblico, anche se, come nel caso in questione, il libretto ne avrebbe

⁵² Si vedrà che il motivo di tale eccezione, con tutta probabilità, va individuato nella volontà di preservare il contenuto musicale del numero (*infra*, il §.2.3).

⁵³ É.[TIENNE-]J.[EAN] DELÉCLUZE, *Théâtre Royal Italien. Première représentation d'Inès de Castro [...]*, in *JDD*, 26 décembre 1839.

risentito in misura sostanziale.⁵⁴ Dal punto di vista dell'architettura del dramma, la soppressione del secondo atto de *Il proscritto* risulta disastrosa. Come ha illustrato Paolo Russo, *Ernani* (e di conseguenza la sua riscrittura parigina) è costruito su una drammaturgia «della deviazione o dello svelamento»: per tutto il primo atto si è portati a credere che la vicenda si reggerà su un tradizionale triangolo amoroso ai cui vertici si trovano Ernani, Don Carlo ed Elvira; nel secondo atto, invece, si scopre che il vero nodo dell'intreccio è il conflitto fra Ernani e Silva: tolto questo, la catastrofe finale risulta del tutto incomprensibile.⁵⁵

La trasformazione di *Ernani* ne *Il proscritto*, insomma, fu tutt'altro che innocua. Che il libretto confezionato a Parigi, al di là dei tagli ai quali fu sottoposto, presentasse notevoli difetti, se ne accorse chi, per necessità, lo adottò al di fuori della Francia. *Il proscritto*, infatti, ebbe una modesta circolazione anche all'estero, e in particolare nell'Italia meridionale, dove approdò a causa della messa al bando del testo di Piave, che – come ha mostrato Marco Spada⁵⁶ – la censura borbonica valutò troppo scabroso nei suoi contenuti politici. L'opera fu allestita nel 1847-48 al Fondo e al San Carlo di Napoli, alla Munizione di Messina e al Comunale di Catania, e nel 1851 al Carolino di Palermo. In quelle circostanze il libretto fu rivisto: non solo per censurare passi nei quali si alludeva alla religione e al potere politico, ma anche per rimuovere le macroscopiche incoerenze nate a Parigi. Di fatto, le due cruciali alterazioni drammatiche concepite al Théâtre Italien furono ripristinate nella loro forma originale: Zeno smette gli abiti paterni per tornare ad indossare quelli di zio-fidanzato di Elvira; Oldrado, udito il suono del corno del rivale, si suicida invece di morire in duello.⁵⁷

3. Nuovi paradigmi ricettivi

Vale la pena ribadire che le alterazioni introdotte al libretto originario di *Ernani* nacquero in modo forzoso: quasi certamente, senza l'opposizione di Hugo si

⁵⁴ Ancora Delécluze notava: «les connaisseurs du Théâtre Italien [...] n'ignorent pas que les sujets sont ordinairement rendus inintelligibles dans les libretti, réduits volontairement pour ne faire durer une représentation plus de deux heures un quart» (É[ITIE]NNE J[IEA]N DELÉCLUZE, *Théâtre-Italien. Première et seconde représentation de la Tempesta* [...], in *JDD*, 8 mars 1851).

⁵⁵ PAOLO RUSSO, *Le code d'Ernani*, in «Studi verdiani», 22, 2010-2011, pp. 11-25: 18-19.

⁵⁶ MARCO SPADA, *Ernani e la censura napoletana*, in «Studi verdiani», 5, 1988-1989, pp. 11-34.

⁵⁷ Queste varianti sono attestate dai libretti stampati per Napoli e per Palermo: *Il proscritto ossia Il corsaro di Venezia. Dramma lirico in quattro atti da rappresentarsi nel Real Teatro del Fondo*, Napoli, Dalla Tipografia Flautina, 1847; *Il proscritto ossia Il corsaro di Venezia. Dramma lirico in 4 atti da rappresentarsi nel Real Teatro Carolino per ottava opera dell'anno teatrale 1850-51*, Palermo, Stabilimento Tipografico di Francesco Lao, 1851.

sarebbe adottato il testo di Piave, e l'opera sarebbe stata così rappresentata quantomeno in una forma più prossima a quella originale. Questo dato era noto all'uditorio francese, e influenzò la ricezione dell'opera da parte della stampa locale. Sapere se la trasformazione di *Ernani* ne *Il proscritto* fu accettata di buon grado oppure censurata significa sondare le coeve disposizioni del gusto dei critici parigini nei confronti delle componenti drammatiche delle opere di Verdi in particolare, e delle opere italiane in generale. Con questa problematica si è già confrontato Alessandro Di Profio:⁵⁸ le pagine che seguono intendono arricchire le riflessioni proposte dal suo studio.

Se si osservano le numerose recensioni che furono dedicate all'allestimento,⁵⁹ è possibile notare che, pur con varie sfumature ed oscillazioni, nel raffrontarsi con il libretto de *Il proscritto* i critici francesi si disposero su due linee di pensiero contrapposte. Una parte della critica si esprime in modo positivo, o tutt'al più neutrale. Il ventaglio di opinioni individuabili all'interno di questo schieramento è molto ampio: vi fu chi lodò il lavoro dei revisori, definendolo abilmente condotto; chi riconobbe nell'adattamento varie problematicità, ma lo ritenne comunque funzionale; chi si astenne dall'esprimere un giudizio preciso, considerando superfluo soffermarsi sulla questione. Nella loro molteplicità, simili posizioni possiedono un denominatore comune: esse traggono origine dal presupposto estetico – come si è visto storicamente radicato – secondo il quale il valore dei libretti d'opera italiani è scarsissimo, o addirittura nullo. Se ne trova conferma, ad esempio, nella recensione di un critico reputato come Hippolyte Lucas, il quale, prima di spendere lodi per l'adattamento e la traduzione del libretto, riassumeva in questi termini gli ingredienti che, tradizionalmente, i francesi riconoscevano come sufficienti per la costruzione del dramma di un'opera seria italiana:

Il lui faut des situations romanesques et pathétiques ; elle ne le demande pas très variées, mon Dieu non. Un amant forcé de se séparer de sa maitresse ; une femme qui se jette entre deux hommes prêts à se battre, lui suffisent la plupart du temps, surtout en Italie. Qu'une fille tombe aux pieds d'un respectable vieillard en s'écriant *mio padre* ! qu'une femme jalouse s'écrie en jetant un regard terrible sur une créature tremblante, *mia rivale* ! Il n'en faut pas plus pour constituer un opéra italien. Ajoutez une scène de folie. Il y a bien ça et là quelques accessoires ; mais de même que *goddam* est pour Figaro le fond de la langue anglaise, on peut dire que le fond d'un opéra italien sérieux se trouve aussi dans ces simples situations.⁶⁰

⁵⁸ DI PROFIO, «*Ernani in gondoletta*» cit.

⁵⁹ Si vedano le ampie antologie raccolte da GARTIOUX, pp. 71-9 e da DI PROFIO, «*Ernani in gondoletta*» cit. (Appendice).

⁶⁰ HIPPOLYTE LUCAS, *Théâtre-Italien. Il proscritto [...]*, in *Feuilleton du Siècle*, in «Le siècle», 8 janvier 1846.

Se le aspettative di parte dell'uditorio francese erano queste, non stupisce che un critico potesse osservare il libretto de *Il prosritto* in modo tanto superficiale da affermare, con buona pace delle macroscopiche alterazioni drammatiche sopra descritte, che la riscrittura lasciava intatte «les situations» e modificava soltanto «les noms et les habits». ⁶¹ E nemmeno sorprende leggere recensioni nelle quali il taglio dell'intero secondo atto, malgrado la sua palese insensatezza drammatica, venne approvato: «Le second acte dont nous avons signalé la faiblesse musicale a été supprimé. Cette coupure ne peut manquer de produire un heureux effet pour le succès du *Proscritto*». ⁶²

Altri critici, invece, espressero opinioni diametralmente opposte. Stimare quale dei due schieramenti fosse il più corposo è un esercizio ozioso, oltre che materialmente difficile; è invece significativo segnalare che fra coloro che deplorarono l'adattamento si contano alcuni fra i critici più progressisti dell'epoca. Blaze de Bury, ad esempio, definì la riscrittura del libretto «un de ces remaniements risibles dont l'intérêt musical n'a qu'à souffrir», ⁶³ mentre Théophile Gautier sottolineò come il nuovo testo avesse messo in difficoltà i cantanti che già avevano interpretato l'opera nella sua forma originale, perché «dans leur mémoire et sur leurs lèvres» si mischiavano le parole delle due versioni. ⁶⁴ Ma le opinioni meglio circostanziate le espresse Pier-Angelo Fiorentino, che, contrariamente alle consuetudini della critica francese dell'epoca (e, in questo senso, non è probabilmente un caso che egli fosse italiano), concentrò buona parte della sua recensione proprio sul libretto. Oltre ad individuare e illustrare con sagacia tutte le incoerenze drammatiche che la riscrittura aveva prodotto, Fiorentino sviluppò un'organica riflessione attorno all'inconciliabilità fra il nuovo dramma e la musica di Verdi:

Ou M. Verdi est un compositeur sérieux, ou il ne l'est pas. S'il a bien compris son sujet, s'il s'est bien inspiré des principales situations du drame de Victor Hugo, il a dû s'appliquer à en rendre non-seulement l'expression et le sens, mais le caractère, la couleur et le style. [...] Son mérite principal consiste à bien traduire la pensée du poète ; son orchestration n'a rien de vague, ses effets sont habilement calculés ; sa phrase nette, rapide, incisive, ne laisse aucun essor à l'imagination et à la rêverie. [...] Si la partition d'*Ernani* pouvait se prêter à l'étrange métamorphose qu'on a voulu lui faire subir, elle n'aurait plus ni sens, ni valeur. Le succès d'une pareille tentative serait le blâme le plus sévère qu'on pût infliger à la musique de M. Verdi. ⁶⁵

⁶¹ *Théâtres lyriques*, in «L'album de Sainte-Cécile», II/1, 10 janvier 1846, p. 4.

⁶² *Théâtre Italien. Prem.[ière] rep.[résentation] de : Il prosritto [...]*, in «Le charivari», XV/10, 10 janvier 1846, pp. [2, 4]: [4].

⁶³ H.[ANS] W.[ERNER] (pseud. di HENRI BLAZE DE BURY), *Revue musicale*, in «Revue des Deux-Mondes», t. 2 (quatrième quinzaine), février 1846, pp. 740-752: 741.

⁶⁴ THÉOPHILE GAUTIER, *Théâtres [...]. Théâtre-Italien. - Première représentation d'Il Proscritto, de Verdi*, in «La presse», 12 janvier 1846.

⁶⁵ P.[IER] A.[NGELO] FIORENTINO, *Théâtre Royal Italien. Il prosritto, Corsaro di Venezia [...]*, in *Feuilleton du Constitutionnel*, 9 janvier 1846.

Per Fiorentino, insomma, il clamoroso insuccesso còlto da *Il proscritto* al suo esordio era la riprova della bontà della musica di Verdi, che non può essere impunemente adattata ad altri soggetti, ma vive in simbiosi con il dramma per il quale è stata scritta. Vale la pena notare che un concetto del tutto simile lo aveva espresso pochi mesi prima anche Piave, nel momento in cui Ricordi gli aveva proposto di occuparsi personalmente del rimaneggiamento del libretto di *Ernani* a beneficio del Théâtre Italien: «Io potrei cangiare epoca, scena, personaggi, alterare le situazioni, ma non mai le passioni. La musica di Verdi nasce da quelle passioni, e tolte quelle non ha più quel valore». ⁶⁶

La recensione di Fiorentino conferma la tesi di Alessandro Di Profio ⁶⁷ secondo la quale l'uditorio francese, fin dagli esordi della musica di Verdi a Parigi, seppe identificare uno degli elementi che, come hanno illustrato numerosi studiosi, è fra i più caratterizzanti dello stile del compositore: il vincolo di strettissima interdipendenza fra musica e dramma. ⁶⁸ Che un giovane autore italiano mostrasse attenzione per la teatralità delle sue opere, in realtà, non doveva sorprendere troppo né il pubblico né i critici che frequentavano in quel periodo il Théâtre Italien. Fin dall'inizio degli anni Trenta, infatti, il repertorio di quell'istituzione si reggeva in larga parte su una produzione operistica che esponenti illustri della critica locale coeva identificavano con l'etichetta di «musique dramatique». ⁶⁹ Nelle opere di Donizetti e, soprattutto, di Bellini, i francesi riconoscevano un'attenzione per l'effetto drammatico inusuale rispetto alle solite strategie italiane: ciò era testimoniato sia dalla scelta di soggetti con una forte caratterizzazione romantica, sia dall'adozione di un tipo di canto sillabico, espressivo, capace di assecondare il senso e la tinta delle parole e delle situazioni. Tuttavia, nella produzione di quel periodo non veniva individuata una riformulazione del nesso fra musica e dramma talmente radicale da rendere inscindibili i due elementi. Lo testimoniano in maniera emblematica le posizioni critiche assunte dallo stesso Fiorentino quando si era trovato di fronte a un rimaneggiamento analogo a quello subito da *Ernani*, ma inerente un'opera di Donizetti. Ci si riferisce al già citato caso di *Lucrezia Borgia*, data nel 1845 al Théâtre Italien con un nuovo libretto dal titolo *La rinegata*. Nella sua recensione per «Le Corsaire-Satan» Fiorentino stroncò la riscrittura, criticando specialmente le falle

⁶⁶ Lettera a Giovanni Ricordi, del 16 aprile 1844, pubblicata in ABBIATI, I, pp. 484-485.

⁶⁷ DI PROFIO, «*Ernani in gondoletta*» cit., pp. 158-162.

⁶⁸ Studio di riferimento sul tema è tuttora GILLES DE VAN, *Verdi. Un théâtre en musique*, Paris, Fayard, 1992 (trad. it. *Verdi. Un teatro in musica*, Scandicci, La Nuova Italia, 1994).

⁶⁹ Uno dei primi critici che si servì dell'etichetta di «musique dramatique» per identificare la produzione operistica italiana della stagione di Bellini e Donizetti fu Delécluze: si veda RUBEN VERNAZZA, *Nell'«académie musicale de chant» di Parigi. Rossini al Théâtre Italien nei feuillets di Delécluze (1832-1863)*, di prossima pubblicazione negli atti del convegno internazionale *Rossini 2017* (Pesaro, 9-11 giugno 2017).

aperte nell'interpretazione e nella messinscena. Tuttavia, egli non sollevò nessuna delle obiezioni riservate a *Il proscritto* a proposito della compatibilità fra il nuovo dramma e la musica originale, ma affermò al contrario che l'opera, in buona sostanza, era la stessa: «les mots seulement ne sont plus les mêmes».⁷⁰ Che Lucrezia fosse diventata la regina musulmana Zoraide, amante (dunque non più madre) di Don Alvaro, *alter ego* di Gennaro, e che l'azione fosse stata trasportata da Venezia e Ferrara a Granada, non furono elementi che Fiorentino (né altri critici locali che scrissero dell'allestimento) ritenne – o ritenne di dover segnalare – come capaci di stravolgere il meccanismo drammaturgico-musicale originale dell'opera.

Dal punto di vista dell'uditorio francese, insomma, la natura spiccatamente teatrale delle opere di Verdi richiamava tendenze che avevano iniziato a delinearsi con autori di una generazione precedente, ma al tempo stesso impattava in modo rivoluzionario sulla tradizione. Ben presto, infatti, alcuni critici indicarono nel giovane compositore il promotore di una «nouvelle école» italiana, che andava a soppiantare «l'école de la musique pour la musique».⁷¹ Come ebbe a rilevare Gautier fin dall'esordio parigino di *Nabucodonosor*, per le caratteristiche che gli valevano tale ruolo, Verdi si avvicinava più di ogni altro suo compatriota ad aspettative estetiche propriamente francesi, e per questo poteva ambire al palcoscenico francese per eccellenza, cioè l'Opéra:

Giuseppe Verdi est plus dramatique que la plupart des compositeurs de son pays ; il s'attache à la situation, et ne se laisse pas aller à ces gaités de mélodies hors de propos, à ces fioritures et à ces arabesques sans rapport avec le fond qui ont toujours profondément déplu aux Français, la nation la plus sensée dans ses plaisirs et la plus folle dans ses affaires. Cette qualité le fera réussir infailliblement sur notre scène [l'Opéra] ; car ce sont les mots et non la musique qu'écoutent en général les spectateurs français. Tout honnête abonné parisien sera infailliblement choqué d'entendre chanter *pietà* sur un air bouffon, et *felicità* sur un air mélancolique. Giuseppe Verdi ne commet jamais une faute de ce genre ; aussi sa musique faite exclusivement au point de vue du théâtre, ne se prête pas à être détachée en morceaux de concert, et y produit moins d'effet que des airs indépendants de toute espèce de sens et d'action.⁷²

A ben vedere, queste argomentazioni producono un paradosso. Secondo Gautier, infatti, la produzione di Verdi avrebbe soddisfatto il pubblico francese per una qualità alla quale, secondo le abitudini ricettive locali coeve, non veniva riconosciuto alcun valore. Come già illustrato, nel confrontarsi con un'opera italiana, di norma, i francesi preferivano focalizzare l'attenzione sui contenuti musicali, e ignorare invece le componenti drammatico-poetiche del testo, in quanto considerate *a priori*

⁷⁰ [PIER-ANGELO] F.[IORENTINO], *Théâtre-Italien*. La rinegata, *parodie de Lucrezia Borgia*, in *Feuilleton du Corsaire-Satan*, in «Le Corsaire-Satan», 19 janvier 1845.

⁷¹ THÉOPHILE GAUTIER, *Théâtres. Théâtre Italien*. - Luisa Miller [...], in «La presse», 13 décembre 1852.

⁷² ID., *Théâtres. Italiens*. - Nabucco [...], in «La presse», 20 octobre 1845.

indifendibili. Le affermazioni di Gautier devono essere perciò interpretate come il prodotto di un riposizionamento critico-estetico. Lo scrittore, di fatto, sembra accorgersi che la produzione verdiana richiedeva l'utilizzo di strumenti di osservazione diversi da quelli fino ad allora riservati alle opere italiane. Non era più né necessario né lecito, cioè, adottare un approccio selettivo al testo, tutto concentrato sulla musica, ma ci si poteva e doveva interessare anche ad ingredienti che si era soliti trascurare, anzitutto al dramma e all'iterazione di questo con la musica. Alle opere del giovane autore, insomma, andava riconosciuta quella dignità teatrale che prima di allora i francesi avevano negato alla produzione italiana. Proprio per l'alterità del suo modo di approcciare il dramma rispetto a quello dei suoi conterranei, Verdi poté presto essere descritto come un operista dalla doppia nazionalità: «Aujourd'hui, Verdi est aussi Français qu'Italien : Français, par l'intelligence du théâtre et le sentiment dramatique ; Italien, par ses brillantes qualités de mélodiste». ⁷³

Pur precoce, la presa di coscienza da parte dei francesi di questa peculiarità dello stile di Verdi non valse però, almeno nell'immediato, a condizionare più di tanto le pratiche performative del Théâtre Italien. Benché la critica non mancasse di sottolineare la compattezza della loro struttura musical-drammatica, le opere del compositore italiano continuarono ad essere soggette a manipolazioni di vario genere. In questo senso è emblematico il caso della prima produzione de *I due Foscari*, avvenuta nella Stagione 1846-47. Durante le fasi iniziali di preparazione dell'opera furono utilizzati materiali esecutivi diversi da quelli ufficiali che forniva l'editore Ricordi. Come attestano una lettera di Verdi a Marie Escudier e alcune delle superstiti fonti musicali dell'allestimento, la partitura in possesso dell'istituzione proveniva da Napoli, e presentava la versione data al teatro San Carlo il 9 febbraio 1845, per il debutto locale. ⁷⁴ Nell'introduzione all'edizione critica dell'opera, Andreas Giger si è soffermato brevemente sulla produzione napoletana, per sottolineare le numerose manipolazioni subite in quell'occasione dal testo, soprattutto per ragioni di censura. Le modifiche mirarono, in particolare, a rimuovere riferimenti al potere nobiliare e politico. Furono sostituite parole come «trono» e «principe» con altre di diversa valenza semantica; la cabaletta originale della cavatina di Lucrezia (che conteneva un'invettiva contro i patrizi) fu rimpiazzata con quella di Elvira in *Ernani* ("Tutto sprezzo che d'Ernani"), con modifiche al testo

⁷³ DARTHENAY, *Théâtre Impérial Italien*. Luisa Miller [...], in «Le nouvelliste», 9 décembre 1852.

⁷⁴ Ci si riferisce alla lettera da Milano, del 25 agosto 1846 (di prossima pubblicazione in CVE e già citata nel § 2.4 della Prima parte), e alla partitura manoscritta completa conservata in F-Pn, Département de la Musique, D.9699 (1-3). La provenienza napoletana della partitura, e la sua coerenza con la copia utilizzata per il primo allestimento al teatro San Carlo, è stata recentemente appurata da Andreas Giger (GIUSEPPE VERDI, *I due Foscari*, edited by - a cura di Andreas Giger, *Critical Commentary*, Chicago-Londra - Milano, University of Chicago Press - Ricordi, 2017, pp. 14-sgg.).

poetico volte a delineare un personaggio arrendevole; fu stravolto, soprattutto, lo scioglimento del dramma, con una notevole edulcorazione dell'originale tragicità. Nel Finale del terzo atto della versione rimaneggiata il Consiglio dei Dieci riconosce, in sede postuma, l'innocenza di Jacopo Foscari, e chiama pertanto Loredano a rispondere dell'accusa di calunnia, mentre Francesco Foscari accetta nobilmente la revoca del titolo di doge e, invece di spirare in scena rotto dal dolore per la morte del figlio, si ritira assieme alla nuora Lucrezia.⁷⁵ «Non bastava dunque ruinare l'anno passato l'*Ernani* che si voglia far lo stesso quest'anno dei *Foscari*?» domandava irritato Verdi a Escudier, e minacciava una diffida pubblica qualora i responsabili del Théâtre Italien si fossero ostinati ad allestire l'opera in quella forma, cioè «alterata nel dramma fino al punto di rendere ridicoli i momenti più interessanti» e «maltrattata orribilmente nella parte musicale».⁷⁶ Insomma, solo grazie al diretto intervento dell'autore fu adottata la partitura originale, e perciò salvaguardata l'originale architettura musical-drammatica dell'opera.

Tolta però l'ingerenza di Verdi o dei suoi più stretti collaboratori, il modo di operare di chi gestiva l'istituzione, anche a distanza di anni, restava quello consueto. Così, per esempio, quando il 19 gennaio 1857 venne allestito per la prima volta *Rigoletto* – contro la volontà dell'autore – furono tagliate pagine drammaturgicamente rilevanti come l'aria del Duca “Parmi veder le lagrime” (II, 8), la sezione lenta dell'aria di Rigoletto “Cortigiani, vil razza dannata” (II, 9), e soprattutto il duetto finale fra Gilda e Rigoletto “V'ho ingannato... colpevole fui...” (III, 14).⁷⁷

Come si vedrà nel prossimo capitolo, il fatto che al Théâtre Italien si tardasse a rimodellare l'approccio produttivo tradizionale per renderlo coerente alla natura spiccatamente teatrale riconosciuta alle opere di Verdi risentiva delle specifiche aspettative musicali che nutriva (o si credeva nutrisse) chi frequentava quell'istituzione. Ciò non impedì, comunque, il profilarsi di un lento ma progressivo aggiornamento della sensibilità estetica della critica e del pubblico locali. Dalla metà degli anni Cinquanta – e in particolare a seguito delle polemiche che fecero da corollario alle vicende giudiziarie che opposero Verdi al direttore del Théâtre Italien Calzado⁷⁸ – divennero frequenti le recensioni che rimarcavano, e sconfessavano, esecuzioni delle opere del compositore italiano che non tenevano in adeguata considerazione i contenuti drammatici del testo. In prima linea in questo genere di valu-

⁷⁵ Si veda ANDREAS GIGER, *Introduzione*, in GIUSEPPE VERDI, *I due Foscari*, edited by - a cura di Andreas Giger, Chicago-Londra - Milano, University of Chicago Press - Ricordi, 2017, pp. xxxi-xlvi: xxxii-xxxiii.

⁷⁶ Lettera da Milano, del 25 agosto 1846 (si veda n. 74).

⁷⁷ I tagli sono elencati nella dettagliata recensione che dedicarono all'allestimento gli ESCUDIER, À M. Toribio Calzado, in FM, XXI/4, 25 janvier 1857, p. 28.

⁷⁸ Su tali vicende si veda *supra*, il § 4.3 della Prima parte.

tazioni si collocò «La France musicale» dei fratelli Escudier, i quali, dalla loro posizione di editori francesi di Verdi, conoscevano la maturazione stilistica del compositore e si facevano promotori delle sue richieste, sempre più pressanti, di esecuzioni consapevoli e rispettose dell'integrità delle diverse componenti del testo operistico. I citati tagli praticati al testo di *Rigoletto*, ad esempio, sono attestati e censurati proprio da un articolo apparso su quel periodico; ma anche le scelte interpretative potevano essere osservate attraverso la medesima griglia valutativa, come dimostra la recensione consacrata all'esordio parigino de *La traviata* (6 dicembre 1857):

On a fait répéter le brindisi à M^{lle} Piccolomini et à Mario ; on a fait répéter à Mario sa cavatine ; tous les airs, tous les duos ont été applaudis à outrance. Pourquoi exiger davantage ? Pourquoi ? Parce que la musique du maître de Busseto n'est pas de la musique de concert. Ceux qui veulent en comprendre toute la beauté, toute la profondeur, toute l'originalité, doivent la suivre dans ses moindres détails ; le musicien n'abandonne pas un instant l'action du drame ; si vous lui coupez cette action par une fausse interprétation de ses rythmes, de ses effets, de ses mouvements, vous détruisez l'illusion ; l'ensemble n'a plus d'intérêt, et vous en êtes réduit à n'applaudir que des cavatines et des duos.⁷⁹

Che l'evoluzione delle posizioni critiche francesi avvenisse in corrispondenza con l'approdo al Théâtre Italien di opere nelle quali la compattezza musical-drammatica dello stile di Verdi risultava sempre più evidente e strutturale con ogni probabilità non è un caso. Ciò non significa, però, che l'approccio messo a punto su quella produzione non potesse essere applicato anche retroattivamente, ad un repertorio dalle caratteristiche differenti. In occasione di una ripresa de *Il barbiere di Siviglia* di Rossini tenutasi nell'autunno del 1859, Théodore Anne giudicava in questi termini la soppressione della scena in recitativo nel secondo atto fra Bartolo e Rosina "Per forza o per amore":

Pourquoi passe-t-on la scène du second acte, entre Bartholo et Rosine, scène qui vient après [*recte*: avant] l'orage ? Elle n'ajoute rien au rôle de Rosine, cela est vrai, mais elle ajoute à celui de Bartholo. Il résulte, de la suppression de cette scène, que l'on ne comprend plus la colère avec laquelle Rosine accueille Almaviva à son apparition avec Figaro.⁸⁰

Poche settimane prima, recensendo una rappresentazione di *Semiramide*, lo stesso autore scriveva a proposito del taglio del duetto fra Arsace e l'eroina eponima "Serbami ognor sì fido" (I, 6):

⁷⁹ ESCUDIER, *Théâtre Impérial Italien. La traviata* [...], in *FM*, XX/50 14 décembre 1856, pp. 398-400: 399.

⁸⁰ Tratto da un articolo apparso sulla «Gazette des Théâtres», il brano si trova trascritto in M.[ARIE] ESCUDIER, *Théâtre Impérial Italien. Il barbiere*, in *FM*, XXIII/46, 13 novembre 1859, p. 449.

Nous n'aimons pas les suppressions dans les chefs d'œuvre. Aussi avons-nous vu avec peine M^{mes} Penco et Alboni passer le duo du premier acte entre Semiramide et Arsace. Non-seulement il est très-beau, mais encore il est nécessaire à la pièce, dont on fait trop bon marché aux Italiens. Dans ce duo, l'amour de Semiramide éclate, et le choix que la reine fait plus tard d'Arsace pour son époux est justifié. Sans cela le final ne signifie plus rien, et il est inintelligible.⁸¹

In realtà, sarebbe erroneo sostenere che posizioni di questo genere, all'epoca, fossero egemoni: molti critici, infatti, restavano ben ancorati ai cardini tradizionali dell'estetica francese. Basterà citare l'esempio di Delécluze, che, dopo la prima rappresentazione parigina de *Il giuramento* di Mercadante (22 novembre 1858), suggeriva d'«alléger» buona parte del primo e del secondo atto perché inconsistenti dal punto di vista musicale: «Les coupures seraient d'autant plus faciles à faire, que l'insignifiance et l'obscurité générale du sujet les rendraient inappréciables à l'auditeur le plus attentif».⁸² Ciò non toglie che, all'interno di posizioni critiche plurali, è possibile individuare la tendenza ad una graduale ristrutturazione dei parametri ricettivi applicati dai francesi all'opera italiana, sia coeva che passata. Se tradizionalmente il genere interessava pressoché esclusivamente per il suo contenuto musicale, tanto da poter essere addirittura equiparato ad un concerto vocale e come tale trattato – cioè sottoposto a frazionamenti, riscritture e manipolazioni di vario genere –, fra gli anni Quaranta e Cinquanta una parte della critica iniziò a maturare un approccio al testo meno selettivo e aperto; un approccio che valse, nello specifico, il progressivo riconoscimento all'opera italiana di una dignità drammatica che fino a quel momento era stata negata. Che il contatto con la produzione di Verdi, attraverso gli allestimenti del Théâtre Italien, abbia svolto un ruolo non marginale in questo processo, sembra innegabile.

⁸¹ Probabilmente tratto anche in questo caso da un articolo pubblicato sulla «Gazette des Théâtres», il brano è citato da J.[AQUES]-L.[ÉOPOLD] HEUGEL, *Théâtre Impérial Italien. Reprise de la Semiramide [...]*, in «Le ménestrel», XXVI/49, 6 novembre 1859, pp. 385-386: 386. Dal canto loro, a proposito dello stesso allestimento, gli Escudier scrivevano: «Est-il vrai qu'on ait passé à pieds joints par dessus la scène et le récit qui suivent la cavatine d'Arsace, et qui renferment l'explication de la pièce [...] ?» (M.[ARIE] ESCUDIER, *Théâtre Impérial Italien. Reprise de Semiramide*, in *FM*, XXIII/45, 6 novembre 1859, pp. 441-442: 442).

⁸² É^{[TIE]NNE}-J^{[EA]N} DELÉCLUZE, *Théâtre-Italien. Première représentation, à Paris, de l'opéra d'el [sic] Giuramento [...]*, in *JDD*, 28 novembre 1858.

Musica

1. Une «école de chant» per i francesi

In un articolo pubblicato nel 1848 sulla «France musicale», l'editore di Verdi Léon Escudier tracciava un ritratto tutt'altro che lusinghiero del pubblico che frequentava il Théâtre Italien:

Ce théâtre a son public assuré ; il donnerait les premières pasquinades de la comédie italienne avec quelques refrains d'orchestre, sa salle n'en serait pas moins pleine. Il ferait chanter des fossiles, qu'on applaudirait avec le même enthousiasme. Le public des bouffes a des oreilles toutes particulières. Il faut donc le laisser à ses habitudes paisibles ; pendant vingt-cinq ans encore il arrivera tranquillement à sa place, traîné dans ses vieux équipages, par ses vieux chevaux, et il s'enthousiasmera devant une vieille roulade exécutée par une vieille cantatrice, ou un vieux chanteur.¹

Critiche tanto feroci non erano disinteressate. Il malanimo di Escudier derivava dal fatto che in quel periodo il processo di acclimatamento di Verdi al Théâtre Italien sembrava essersi interrotto: lo spazio che le opere del giovane autore occupavano nella programmazione era pressoché nullo, e gli spettatori, dal canto loro, apparivano soddisfatti della continua riproposizione di titoli di repertorio.

Malgrado la loro evidente parzialità, simili considerazioni possono servire ad introdurre un aspetto che risulta cruciale per riflettere sulla maniera in cui, al Théâtre Italien, venivano eseguite e recepite le componenti musicali di un'opera – e, nello specifico, di un'opera di Verdi. Le parole di Escudier, infatti, sottolineano in modo assai eloquente il fatto che il gusto coltivato nell'istituzione parigina fosse in qualche modo anomalo, dotato di caratteristiche del tutto peculiari. In particolare, leggendo fra le righe, al pubblico locale venivano attribuite essenzialmente due caratteristiche: la prima era il disallineamento rispetto ai canoni estetici che regolavano la produzione operistica italiana più recente; la seconda era la netta predilezione per la componente canora dello spettacolo, e, nello specifico, il gusto accentuato per uno stile vocale decisamente antiquato, che aveva nelle *roulades* il proprio emblema. Che il pubblico del Théâtre Italien avesse «des oreilles toutes particulières» era opinione condivisa non solo dalla critica, ma anche dagli stessi *habitués* del teatro, che di tale caratteristica facevano addirittura un tratto identitario, ostentato con orgoglio, o, tutt'al più, mascherato dietro una garbata autoironia: ai loro

¹ LÉON [ESCUDIER], *Un second théâtre Italien. La Fin du Monde*, in *FM*, XI/4, 22 janvier 1848, pp. 26-27: 26.

occhi, il culto del canto e dei capolavori del passato e la cautela nei confronti delle novità erano sinonimi di aristocratico buon gusto, da contrapporre alle passioni impulsive e incostanti che venivano attribuite allo spettatore italiano.

La musica di Verdi non fu certo la prima a pagare dazio nei confronti di queste tendenze estetiche: già le opere di Rossini – per limitarsi ad un esempio ben noto – dovettero scontare anni di anticamera prima di essere comprese e adeguatamente apprezzate dai parigini.² Il fenomeno, in effetti, ha radici secolari, individuabili nella problematica relazione che storicamente i francesi intrattenevano con l'opera italiana, una relazione caratterizzata tanto da fascinazione quanto da fraintendimenti. Ferma restando tale tendenza di lunga durata, per identificare e motivare le caratteristiche salienti dello specifico gusto musicale praticato al Théâtre Italien conviene tuttavia posizionarsi in un punto d'osservazione più prossimo al soggetto, e concentrarsi sulle fondamenta teoriche che reggevano l'istituzione parigina. In varia misura, infatti, la funzione che il Théâtre Italien svolgeva nell'ambiente musicale, culturale e sociale francese condizionò e orientò le posizioni estetiche del suo pubblico.

Come a grandi linee si è già avuto modo di vedere,³ con il regime dei privilegi istituito da Napoleone nel biennio 1806-07 lo Stato francese impose al sistema teatrale parigino una severa regolamentazione, che mirava a due obiettivi. Il primo era ricomporre l'eccessiva frammentazione dell'offerta spettacolare della capitale, attraverso l'introduzione di precisi confini di competenze tra le diverse istituzioni. Ad ogni teatro fu destinato cioè un genere specifico ed esclusivo, che lo identificava. Il secondo obiettivo era razionalizzare il sistema di finanziamento pubblico dei teatri. L'assegnazione delle sovvenzioni fu rimodulata secondo criteri che si potrebbero definire utilitaristici: un'istituzione, cioè, era finanziata perché la sua esistenza veniva ritenuta utile alla Francia. Con la nuova normativa, il Théâtre Italien ottenne il diritto esclusivo di produrre opere italiane in lingua originale, e, assieme all'Opéra, all'Opéra Comique e alla Comédie Française, fu inserito nella categoria dei *grands théâtres*, cioè i teatri più importanti della capitale, tutelati e sovvenzionati dallo Stato. Fu così sancita formalmente una posizione strategica che, in pratica, l'istituzione già possedeva al momento stesso della sua fondazione, avvenuta nel 1801. La lettera che l'imperatore Napoleone indirizzò al Ministro degli Interni Jean-

² Sulle prime reazioni della critica parigina alla musica di Rossini, oltre alle recensioni raccolte da JEAN MONGRÉDIEN, *Le Théâtre-Italien de Paris 1801-1831. Chronologie et documents*, avec la collaborations de Marie-Hélène Coudroy-Saghai, 8 voll., Lyon, Symétrie, 2008, si possono consultare FIAMMA NICOLODI, *Rossini a Parigi e la critica musicale*, in *Studi e fantasie. Saggi, versi, musica e testimonianze in onore di Leonardo Pinzauti*, a cura di Daniele Spini, Firenze, Passigli, 1996, pp. 193-219, e PAOLO FABBRI, *Rossini in Paris vor Rossinis Ankunft: Einige Bemerkungen zur Debatte über Rossinis Musik von 1821-1823*, in *Rossini in Paris. Tagungsband*, hrsg. von Bernd-Rüdiger Kern und Reto Müller, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 2002, pp. 201-251.

³ Si veda *supra* il § 1.2 della Prima parte.

Antoine Chaptal il 10 ottobre di quell'anno non solo può essere considerata il documento che ratifica la nascita del Théâtre Italien, ma rivela anche quali furono le motivazioni ufficiali che ne determinarono la creazione:

Je vous prie, Citoyen Ministre, de faire donner aux Bouffons italiens 10,000 francs, et de lever tous les obstacles qui s'opposent à ce qu'ils aient la salle des Italiens. Je désire que vous preniez des mesures pour que les principaux acteurs d'Italie se joignent à la troupe actuelle, *vu qu'il est bon de perfectionner le goût du chant en France*. Cela est surtout convenable, sous le point de vue politique, à cause de notre grande prépondérance en Italie.⁴

Nei piani del governo francese, dunque, il Théâtre Italien rispondeva sia ad istanze politiche, sia all'esigenza di fornire alla Francia uno spazio stabile consacrato specificamente al canto lirico italiano.

Tutt'altro che estemporanea, una motivazione di tal genere trovava le proprie radici in un'idea sedimentata da almeno due secoli nell'estetica europea, secondo la quale la musica italiana, che si identificava essenzialmente con l'opera, deteneva un'egemonia assoluta nell'ambito della vocalità. Com'è ben noto agli studiosi, in Francia questa teoria aveva attecchito con ritardo rispetto agli altri paesi, a causa di una convinta autarchia musicale, che aveva determinato tra l'altro la creazione del genere autoctono della *tragédie lyrique*. Fu soltanto durante la seconda metà del Settecento, grazie alla produzione – ancora parca ed episodica – di opere italiane a Parigi, alla diffusione degli scritti sulla musica di Jean-Jacques Rousseau e dei *philosophes*, e alle aspre polemiche che tali fatti suscitarono, che i francesi riconobbero l'importanza della scuola operistica e, soprattutto, del canto italiani, al punto da costruire su quest'ultimo un vero e proprio mito.⁵ L'interesse nei confronti della vocalità italiana, in particolare, era stato alimentato anche da un ampio processo di rinnovamento che investì l'istruzione musicale pubblica francese, e, nello specifico, l'insegnamento del canto. Come ha mostrato Emmanuel Hondré, la rivoluzione del 1792 determinò lo smantellamento del tradizionale sistema di insegnamento della musica vocale, con la progressiva soppressione degli organi che sotto l'*Ancien Régime* erano incaricati della formazione di cantanti: le *maîtrises* religiose,

⁴ *Correspondance de Napoléon I*, publiée par ordre de l'Empereur Napoléon III, 32 voll., Paris, Imprimerie Impériale, 1858-1870, VII, p. 359. Il corsivo è mio.

⁵ Gli studi che hanno indagato la visione estetica e filosofica del canto italiano coltivata dai francesi nella seconda metà Settecento sono numerosi; per sintesi efficaci, oltre al classico RENATO DI BENEDETTO, *Poetiche e polemiche*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, VI: *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Torino, EDT, 1988, pp. 1-76, si può consultare ANDREA FABIANO, *Le chant italien en France à l'époque des Lumières: mythe et réalité*, in *La voix dans la culture et la littérature françaises (1713-1875)*, actes du colloque (Clermont-Ferrand, 10-11-12 septembre 1997), études réunies et présentées par Jacques Wagner, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2001, pp. 139-153.

l'École royale de chant, l'École de chant de l'Opéra. A questo si associava la convinzione, maturata ormai da decenni, che i metodi didattici francesi fossero inadeguati: gli interpreti formati nelle istituzioni nazionali venivano costantemente criticati per lo stile sgraziato, le voci logore, l'espressività ridondante (che sfociava in quello che gli italiani etichettavano come «urlo francese»)⁶. Già nell'ultimo trentennio del Settecento si era sviluppato in Francia un interesse corposo per la vocalità italiana in ambito didattico: ad attestarlo è anzitutto un'ondata di pubblicazioni di metodi di canto di matrice o di ispirazione italiane.⁷ Dopo tentativi falliti da parte dei musicisti francesi vicini ai governi rivoluzionari di stimolare e migliorare la tradizione di canto autoctona, con l'avvento del regime napoleonico si scelse di porre rimedio a questa crisi strutturale attraverso l'importazione sistematica del modello di riferimento assoluto nell'ambito della musica vocale, cioè proprio quello italiano. A partire dal 1802 – dunque in sostanziale concomitanza con la fondazione del Théâtre Italien – il Conservatoire national de musique iniziò ad affidare regolarmente la cattedra di canto ad insegnanti italiani, in modo da formare gli allievi al gusto e alle tecniche praticate al di sotto delle Alpi.

Insomma, il progetto di creazione, a Parigi, di un teatro stabile di opera italiana, modellato sull'esempio di analoghe istituzioni attive nelle grandi capitali europee, si inseriva in un processo culturale di ampio respiro, che rispondeva a due esigenze interdipendenti: da un lato, diffondere e valorizzare in Francia l'opera e la vocalità italiane, dall'altro italianizzare il canto francese. Date queste premesse, come suggerisce Andrea Fabiano,⁸ il Théâtre Italien, fin dalla sua fondazione, possedeva una esplicita missione pedagogica, che integrava l'attività formativa promossa dal Conservatoire: frequentare i suoi spettacoli era considerato istruttivo sia per lo spettatore generico, che aveva l'opportunità di affinare gusto e competenze entrando a contatto con il modello di canto egemone, sia (e soprattutto) per il pubblico specialistico, cioè i compositori e i cantanti francesi, che potevano prendere esempio dai loro omologhi italiani, rispettivamente, nello stile di scrittura e in quello di interpretazione della musica vocale.

⁶ EMMANUEL HONDRÉ, *Le Conservatoire de Paris et le renouveau du «chant français»*, in «Romantisme», 1996, 93, pp. 83-94. Si veda anche JEAN MONGRÉDIEN, *La musique en France des Lumières au Romantisme (1789-1830)*, Paris, Flammarion, 1986 (il § 1).

⁷ Su quest'ondata editoriale si vedano PHILIPPE LESCAT, *L'enseignement du chant italien en France de la fin de l'Ancien Régime à la Restauration : transmission ou transformation ? Une théorie italienne adaptée au goût français: vers le règne du bel canto*, e SYLVIE MAMY, *L'insegnamento del canto italiano in Francia dalla fine dell'Ancien Régime alla Restaurazione: trasmissione o trasformazione? Obiettivi didattici degli autori di metodi di canto italiani pubblicati a Parigi*, entrambi in *Atti del XIV congresso della Società internazionale di musicologia. Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale*, a cura di Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi, F. Alberto Gallo, 3 voll., Torino, EDT, 1990, II, *Study Sessions*, pp. 190-197 e pp. 198-213.

⁸ FABIANO, *Histoire de l'opéra italien en France, 1752-1815* cit., pp. 149-150.

Questa idea non restò soltanto uno dei pilastri teorici sui quali il Théâtre Italien fu costruito, ma si diffuse e stabilizzò nella coscienza collettiva francese grazie alla stampa, che la promosse fissandola in una precisa etichetta. Già a partire dal 1802, infatti, i critici locali iniziarono a definire l'istituzione una «*école de chant*»:⁹ una scuola, evidentemente, *sui generis*, che aveva per materie di insegnamento gli spettacoli d'opera, per docenti gli interpreti, e per discenti gli spettatori. L'etichetta si rivelò talmente efficace e longeva da diventare uno degli emblemi del Théâtre Italien. Oltre a ricorrere in modo costante sulla stampa, essa veniva sfoderata ogniqualvolta si rendeva necessario ribadire l'utilità pubblica dell'istituzione, e dunque l'opportunità del suo sovvenzionamento. «Quant au Théâtre-Italien, si la France doit considérer un théâtre quelconque comme une véritable institution d'enseignement public, évidemment c'est celui-là»: a partire da questo principio, per esempio, durante una seduta dell'Assemblea Nazionale del 1850 il poeta e deputato Alphonse De Lamartine postulava la necessità di accordare una dote fissa al teatro.¹⁰

La stabilizzazione dell'idea di un Théâtre Italien «*école de chant*» contribuì a precisare la missione dell'istituzione, sottolineando limiti, vincoli e aspettative che l'organizzazione per generi del sistema teatrale parigino già mirava a tracciare. Come ha mostrato Hervé Lacombe,¹¹ per far sì che un teatro della capitale si distinguesse dagli altri era necessario che il genere che gli era proprio fosse dotato di certi mezzi formali, e sprovvisto di altri. Per esempio, le due principali scene operistiche di lingua francese, l'Opéra e l'Opéra Comique, si differenziavano anzitutto per il fatto che la prima produceva un genere interamente cantato, mentre la seconda proponeva spettacoli basati sulla mescolanza di canto e prosa. A questo tipo di vincoli, macroscopici e inaggirabili, definiti da Lacombe «*moyens imposés*», si sommarono dei «*moyens suggérés*», ovvero caratteristiche auspiccate ma non obbligatorie: così, dal punto di vista musicale, era la grandiosità che ci si aspettava dall'Opéra, e la leggerezza dall'Opéra Comique. Per quanto riguarda il Théâtre Italien, l'unico vincolo inderogabile col quale i suoi gestori dovevano fare i conti era la produzione di spettacoli d'opera italiana in lingua originale; invece, dal momento che la vocalità era il centro d'interesse per eccellenza dell'istituzione, l'aspettativa principale era l'alta qualità del canto. Le altre componenti del testo operistico, in quel teatro, godevano di un'attenzione inferiore, proprio in quanto prerogativa di altri generi ed altre istituzioni. «Il faut bien se pénétrer de cette vérité : on va aux

⁹ Per farsi un'idea di quanto fosse ricorrente l'utilizzo della locuzione «*école de chant*» nelle recensioni consacrate agli spettacoli del Théâtre Italien si può sfogliare la monumentale antologia di articoli raccolta in MONGRÉDIEN, *Le Théâtre-Italien de Paris 1801-1831* cit.

¹⁰ (*Compte rendu des séances de l'Assemblée Nationale Législative*, t. 7: *Du 8 Avril au 15 Mai 1850*, Paris, Panckoucke, 1850, pp. 147-150).

¹¹ HERVÉ LACOMBE, *De la différenciation des genres. Réflexion sur la notion de genre lyrique français au début du XIX^e siècle*, in «Revue de musicologie», LXXXIV/2, 1998, pp. 247-262.

Italiens que pour entendre chanter. Le reste peu importe» sentenziava Fiorentino in un articolo del 1849.¹²

Il caso de *Il proscritto* dimostra che il contenuto dei libretti veniva reputato *a priori* trascurabile: il pubblico interessato a spettacoli teatrali di elevato valore drammatico e letterario doveva rivolgersi ad altre scene, *in primis* la Comédie Française. Anche le componenti visive dello spettacolo erano tenute in modesta considerazione: secondo le gerarchie francesi, infatti, era piuttosto dall'Opéra o dai teatri dei Boulevards che si dovevano pretendere messinscène di rilievo. E, ancora, non era lecito cercare nell'opera italiana, e dunque nelle produzioni del Théâtre Italien, musica orchestrale di alta qualità: dato che il dominio in quell'ambito veniva riconosciuto alla scuola tedesca, e, in misura minore, a quella francese, per confrontarsi con modelli di spicco occorreva rivolgersi alle istituzioni che accoglievano tali tradizioni – cioè, anzitutto, la Société des concerts du Conservatoire e l'Opéra. Non a caso, la compagine orchestrale di cui era dotato il Théâtre Italien era sottodimensionata e sottopagata rispetto a quelle dell'Opéra e dell'Opéra Comique.¹³ Dare troppa importanza ad una qualsiasi delle altre componenti dello spettacolo era considerato addirittura controproducente, poiché significava snaturare l'istituzione e tradirne la missione. «Nul ne peut servir deux maîtres»: con questa massima di matrice evangelica Delécluze era solito sintetizzare l'idea secondo la quale al Théâtre Italien il padrone assoluto, il «maître» di riferimento, era e doveva rimanere il canto.¹⁴

2. Pluralità di modelli

Il conferimento al Théâtre Italien della funzione di «école de chant» non aveva per solo effetto quello di costruire una cornice semantica utile a distinguere l'istituzione nel complesso sistema spettacolare parigino, ma incideva anche in modo concreto sull'attività produttiva del teatro e sulle aspettative del pubblico. Ciò risulta evidente anzitutto dalle scelte di programmazione.

Una particolarità che emerge a prima vista è il ridotto spazio concesso alle nuove creazioni: in quasi ottant'anni di attività, al Théâtre Italien furono prodotte

¹² P.[IER]-A.[NGELO] FIORENTINO, *Feuilleton du Constitutionnel. Revue musicale [...]*, in «Le constitutionnel», 18 décembre 1849, p. [1].

¹³ Sull'orchestra del Théâtre Italien si veda HERVÉ AUDÉON - DAMIEN COLAS - ALESSANDRO DI PROFIO, *The orchestras of the Paris opera houses in the Nineteenth Century*, in *The Opera Orchestra in 18th- and 19th- Century Europe*, edited by Niels Martin Jensen and Franco Piperno, 1/1: *The Orchestra in Society*, Berlin, Berlin Wissenschafts-Verlag, 2008, pp. 217-258.

¹⁴ [ÉTIENNE-JEAN] DELÉCLUZE, *Théâtre Royal Italien. Continuation des débuts de M^{lle} Alboni [...]*, in *JDD*, 19 janvier 1848.

non più di una trentina di opere originali. Il dato è tanto più eloquente se si considera che, nello stesso periodo, le maggiori scene liriche della penisola italiana (Milano, Napoli, Venezia), che per rango e dotazioni si ponevano allo stesso livello del teatro parigino, basavano una parte consistente della loro programmazione stagionale sulla commissione di titoli nuovi, da affiancare ad un repertorio ben rodato. Non era dunque per scarsità di prestigio o per limitazioni economiche che le novità latitavano sul palcoscenico parigino, bensì per ragioni che riguardavano anzitutto la sfera estetica. In quell'istituzione, infatti, le opere in prima esecuzione assoluta erano spesso accolte con un certo imbarazzo, poiché richiedevano un tipo di approccio che il pubblico che frequentava la sala non era abituato ad adottare. Si veda quel che scriveva a tal proposito un critico a proposito di *Marino Faliero*:

Donizetti l'a écrit en France, tout exprès pour les menus plaisirs des dilettanti parisiens ; c'est un hommage rendu à notre public et dont nous reconnaissons volontiers toute la courtoisie ; mais en général nos dilettanti tiennent peu à ces cadeaux de primeur ; ils aiment tout autant qu'on leur donne des ouvrages éprouvés en Italie et dont la réputation est toute faite. Cela les arrange mieux et met leur admiration plus à l'aise.¹⁵

Al netto dunque di poche creazioni originali, i cartelloni del Théâtre Italien erano costruiti interamente su riproduzioni. Il grosso della programmazione stagionale ruotava attorno ad un canone stabile di capolavori, dal valore indiscusso e dalle caratteristiche esemplari, al quale venivano affiancate alcune opere (di solito non più di due o tre per stagione) selezionate fra i maggiori successi della recente produzione italiana, importate, però, di norma, solo dopo un adeguato periodo di incubazione che ne avesse sancito il valore; fra questi titoli di supporto, quelli che incontravano il pieno favore del pubblico andavano ad incrementare il repertorio usuale. Al momento dell'esordio della musica di Verdi, a metà degli anni Quaranta, i cartelloni del teatro erano costruiti quasi esclusivamente sulle opere di tre autori: quelle di Rossini, che iniziarono ad essere programmate alla fine degli anni Dieci e

¹⁵ A., *Théâtre Italien*. Lucia di Lammermoor. *Opéra en trois actes, musique de Donizetti*, in «Le constitutionnel», 15 décembre 1837. Considerazioni analoghe le aveva espresse, pochi mesi prima, Delécluze, all'indomani della prima rappresentazione assoluta di *Ildegonda* di Marco Aurelio Marliani: «On vient à la salle Favart pour se divertir et admirer en toute sûreté de conscience, et il faut avoir bien peu étudié la disposition et les goûts de cet auditoire, pour lui jouer le mauvais tour de l'ériger en tribunal musical. Les jours où il est revêtu de cette triste dignité, il devient craintif, morne et muet. Au fond, peut-on lui en faire un crime, et ne doit-on pas considérer comme un acte de modestie louable de sa part, s'il ne prétend pas décider dans la soirée, et en dernier ressort, sur un poème qu'il ne suit et ne comprend qu'avec peine, sur une musique dont le langage à quelques égards est aussi étranger pour lui que l'idiome dont s'est servi le poète ? Pourquoi prétend-on exiger des auditeurs français au théâtre Italien, une vivacité de goût, une attention d'esprit et une promptitude de jugement qu'ils n'apportent même pas toujours sur les théâtres lyriques de leur pays ?» ([ÉTIENNE-JEAN] D.[ELÉCLUZE], *Théâtre Royal Italien, Première représentation d'Ildegonda [...]*, 10 mars 1837).

divennero il perno del repertorio nel decennio successivo; quelle di Bellini, che si imposero durante la prima metà degli anni Trenta, a breve distanza dai successi ottenuti sulle scene italiane; quelle di Donizetti, la cui acclimatazione definitiva si concretizzò a ridosso degli anni Quaranta.

Una strategia produttiva di questo genere, che risentiva evidentemente della generale tendenza ottocentesca alla stabilizzazione del repertorio musicale,¹⁶ favoriva la missione pedagogica dell'istituzione. Infatti, se il Théâtre Italien era un teatro di riproduzione più che di creazione, e se la qualità della maggior parte delle composizioni che vi venivano allestite non era in discussione, poiché già sancita altrove, l'attenzione del pubblico, invece che sulle caratteristiche del testo operistico, poteva concentrarsi soprattutto sull'interpretazione, e dunque sul canto. Come nota Céline Frigau Manning, i frequentatori del Théâtre Italien «ne se déplacent pas pour voir Desdemona ou Figaro, mais pour admirer la Pasta ou la Malibran en Desdemona, Tamburini ou Lablache en Figaro».¹⁷

Selezionare un repertorio, perciò, significava stabilire anche un ideale canone estetico e, in un certo senso, didattico di vocalità. In altre parole, quando i responsabili artistici del Théâtre Italien decidevano di produrre un'opera, non offrivano soltanto uno spettacolo d'intrattenimento, ma indicavano anche all'uditore un modello di musica vocale col quale confrontare le proprie preferenze, esperienze ed aspettative estetiche, e dal quale, nel migliore dei casi, trarre insegnamento.

Quando il Théâtre Italien iniziò a programmare le opere di Verdi, Rossini era un punto di riferimento tanto ineludibile quanto ingombrante. In quell'epoca, in quella città e in quel teatro, la sua persona e la sua opera erano venerate al punto da assumere contorni mitici.¹⁸ In particolare, presso i frequentatori più conservatori del Théâtre Italien era radicata l'idea secondo la quale l'autore pesarese fosse l'ultimo compositore ad aver conservato «la tradition de la musique nationale».¹⁹ Il riconoscimento di un simile primato aveva a che fare soprattutto con il canto. Agli occhi di molti, infatti, Rossini raccoglieva l'eredità della venerata scuola lirica napoletana di Alessandro Scarlatti, Pergolesi e Cimarosa, e la portava ad un livello di perfezionamento insuperato. Fra gli elementi che caratterizzavano il suo stile, ad

¹⁶ Sulla stabilizzazione e la canonizzazione del repertorio musicale nell'Ottocento si veda LYDIA GOEHR, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford - New York, Clarendon - Oxford University Press, 1992.

¹⁷ FRIGAU MANNING, p. 275.

¹⁸ Sul processo di mitizzazione francese di Rossini, specie negli anni Quaranta, si vedano BENJAMIN WALTON, *Rossini and France*, in *The Cambridge Companion to Rossini*, edited by Emanuele Senici, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 25-36, e MARK EVERIST, «Il n'y a qu'un Paris au monde, et j'y reviendrai planter mon drapeau!»: Rossini's Second Grand opéra, in «Music & Letters», XC/4, 2009, pp. 636-672.

¹⁹ É.[TIENNE-]J.[EAN] DELÉCLUZE, *Théâtre Royal Italien. Première représentation d'Inès de Castro [...]*, in JDD, 26 décembre 1839.

affascinare era soprattutto il canto fiorito, della cui esecuzione – come vuole Stendhal – gli interpreti italiani erano ritenuti i soli legittimi custodi.²⁰ Durante tutti gli anni Trenta la vocalità virtuosistica rossiniana fu il modello egemone al Théâtre Italien. Ad attestarlo, oltre alla frequenza con cui la musica del compositore era programmata e il favore con la quale veniva accolta, è il fatto che, in quel decennio, tutta la produzione del teatro dovette fare i conti con l'influenza e i condizionamenti imposti da tale modello. Come ha rimarcato Janet Johnson, diverse partiture che presentavano stili vocali in varia misura differenti da quello rossiniano, prima di essere eseguite, furono revisionate in modo da avvicinarle al canone dominante. Gli esempi offerti dalla studiosa sono molteplici. L'intervento più comune era l'interpolazione di numeri musicali estratti da opere preesistenti: per esempio, ne *La straniera* e ne *Il pirata* di Bellini, allestite per la prima volta nel 1832, furono inserite arie fiorite di Pacini, mentre in occasione dell'esordio di *Lucia di Lammermoor* di Donizetti nel 1837 fu eseguito un brano vocalmente ornato tolto da *Rosmonda d'Inghilterra*. Non era poi raro che i compositori stessi, tenuto conto del rango del teatro, si occupassero personalmente della creazione di brani alternativi conformi ai parametri stilistici attesi: è il caso del rondò che Donizetti compose nel 1833 per *Gianni da Calais*.²¹ Oltre che sulla revisione di opere preesistenti, l'esempio rossiniano incideva anche sulle scelte stilistiche dei compositori incaricati dal Théâtre Italien di creare partiture originali. Il caso probabilmente più significativo è quello de *I puritani*: se studi recenti hanno insistito sui molteplici influssi di matrice francese rilevabili nell'opera, non si deve trascurare il fatto, già sottolineato da Rodolfo Celletti, che Bellini si servì in maniera copiosa – per le parti di Elvira e, soprattutto, di Riccardo – di una tipologia di canto fiorito, caratteristico del tradizionale idioma italiano, che nella sua produzione precedente aveva perlopiù evitato.²²

²⁰ A proposito del canto fiorito, nel capitolo della *Vie de Rossini* consacrato al castrato Giovanni Battista Velluti, Stendhal scriveva: «Ce style peut sembler trop efféminé et ne pas plaire d'abord ; mais tout amateur français de bonne foi conviendra que cette manière de chanter est pour lui une région inconnue, une terre étrangère, dont les chants de Paris ne lui avaient donné aucune idée» (STENDHAL, *Vie de Rossini*, Paris, Boulland, 1824, p. 335. Il corsivo è nel testo). Per un'attenta indagine sulla scrittura vocale di Rossini, e, in particolare, per una descrizione particolareggiata dello stile di ornamentazione, si veda DAMIEN COLAS, *Melody and ornamentation*, in *The Cambridge Companion to Rossini* cit., pp. 104-123; per un approfondimento di tali tematiche in ottica esecutiva si veda, nello stesso volume, LEONELLA GRASSO CAPRIOLI, *Singing Rossini*, pp. 189-203.

²¹ JANET JOHNSON, *Donizetti's first 'affaire di Parigi': an unknown rondò-finale for Gianni da Calais*, in «Cambridge Opera Journal», x/2, 1998, pp. 157-177.

²² L'ultimo contributo significativo alla questione degli influssi francesi su *I puritani* è stato offerto da Gloria Staffieri, la quale, peraltro, delinea un utile quadro complessivo del dibattito (GLORIA STAFFIERI, *I puritani: una specie di grand opéra?*, in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita*, atti del Convegno internazionale, Catania, 8-11 novembre 2001, a cura di Graziella Seminara e Anna Tedesco, Firenze, Olschki, 2004, pp. 229-249). L'ancoraggio dell'opera all'idioma vocale italiano più tradizionale è stato invece sottolineato da RODOLFO CELLETTI, *La vocalità*, in *Storia dell'opera*,

Valida per gli anni Trenta, questa cornice non può invece essere adattata al panorama del decennio successivo. Negli anni Quaranta, infatti, il modello rossiniano continuò ad occupare una posizione di grande prestigio al Théâtre Italien, ma venne meno l'indiscussa egemonia della quale aveva goduto precedentemente. È vero che nel 1843, in vista della prima esecuzione locale, Donizetti arricchì la partitura di *Maria di Rohan* con brani di marcata brillantezza vocalistica, accolti dal pubblico con grande favore, o che, lo stesso anno, su quel palcoscenico fece il suo esordio assoluto un'opera intrisa di virtuosismi canori come *Il fantasma* di Persiani,²³ ma è altrettanto vero che, in quel periodo, il canto fiorito era considerato da una parte del pubblico francese un manierismo ormai *demodé*, anche (o, forse, soprattutto) a causa dell'abuso che ne avevano fatto gli epigoni di Rossini e gli interpreti in vena di esibizionismi canori. Auspicando l'accantonamento di quel «goût surchargé d'ornemens immodérés et de roulades furieuses dont le Théâtre-Italien avait fini [...] par abuser jusqu'à la satiété»,²⁴ alcuni critici locali non solo davano voce a convinzioni estetiche diffuse, ma, probabilmente, giungevano anche ad influenzare le scelte interpretative dei cantanti: così, ad esempio, nella recensione di una ripresa di *Lucrezia Borgia* di Donizetti avvenuta nel 1842, si sottolineava come Antonio Tamburini, nell'impersonare il ruolo di Don Alfonso, «docile aux conseils de la critique», si fosse mostrato «plus sobre de fioritures» rispetto al solito.²⁵

Quello rossiniano non era comunque l'unico modello di canto presente nella «école de chant» di Parigi prima dell'avvento di Verdi. Come si è visto sopra, infatti, a partire dai primi anni Trenta i frequentatori del Théâtre Italien furono in contatto costante con la produzione dei due principali successori di Rossini, cioè Bellini e Donizetti. Nello stile impiegato da questi autori fu subito riconosciuto un elemento di forte discontinuità rispetto alle prassi vocali consolidate, ovvero il ricorso frequente ad un tipo di canto “spianato”, il cui andamento declamato e sillabico, unito a un fraseggio nervoso ed espressivo, mirava ad assicurare una più stretta adesione

ideata da Guglielmo Barblan, diretta da Alberto Basso, 3 voll., III: *Aspetti e problemi dell'opera*, t. 1, a cura di Rodolfo Celletti, Gustavo Marchesi, Carlo Parmentola, Torino, UTET, 1977, pp. 1-320: 157, 177.

²³ Sulle modifiche a *Maria di Rohan* concepite da Donizetti per Parigi si veda LUCA ZOPPELLI, *La Maria ingravidata: peripezie di un capolavoro da Vienna a Parigi e ritorno*, in *Donizetti, Parigi e Vienna*, Convegno Internazionale: Roma 19-20 marzo 1998, (Atti dei Convegni Lincei, 156), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2000, pp. 205-217. Su *Il fantasma* di Persiani, ad oggi, non esistono studi dettagliati; per farsi un'idea della scrittura fiorita adoperata dall'autore – peraltro funzionale allo stile vocale della prima interprete della parte sopranile, Fanni Tacchinardi, moglie dell'autore – basta comunque consultare i pezzi staccati per canto e pianoforte pubblicati a Parigi da Bernard Latte nel 1844 (copie sono conservate in F-Pn).

²⁴ A., *Théâtre-Italien. Ouverture. Lucia. - M. Salvi. - M. Ronconi*, in «Le constitutionnel», 9 ottobre 1843.

²⁵ *Mosaïque*, in «L'indépendant. Furet des théâtres», XV, 4 décembre 1842, pp. 2-3: 3.

della melodia alla parola e al dramma. Questa peculiarità, unita al frequente utilizzo di libretti costruiti su argomenti di spiccata tragicità e violenza, portò una parte della critica locale ad individuare nei due autori i fondatori di una nuova diramazione dell'opera italiana, etichettata come «*école dramatique*».²⁶ Pur riconoscendone il potenziale innovativo, i francesi guardavano però con perplessità – quando non con aperta riprovazione – all'adozione di questo tipo di scrittura vocale. Almeno due potevano essere le ragioni: da un lato, il canto declamato era considerato caratteristico dell'idioma operistico francese, e perciò il suo utilizzo da parte degli italiani veniva spesso ritenuto un elemento in grado di contaminare la purezza di una tradizione dalle ben definite peculiarità; dall'altro lato, come si è visto nel capitolo precedente, i francesi, per partito preso, valutavano spesso insignificante il contenuto drammatico di un'opera italiana, e, di conseguenza, tentativi di riequilibrare il rapporto fra musica e teatralità apparivano loro inevitabilmente fallimentari.

Riserve di tal genere, comunque, non erano sinonimo di un totale rifiuto dello stile di canto che caratterizzava quel repertorio. Anche nelle opere di Bellini e di Donizetti, infatti, i francesi individuavano pagine di musica vocale con qualità esemplari, meritevoli di essere additate a modelli didattici. In particolare, a questi due autori era riconosciuto il possesso della dote che, nell'immaginario francese, distingueva più di ogni altra l'opera italiana: la melodia. Per evitare fraintendimenti – e tenuto conto della centralità che, come si vedrà, il tema occupa in prospettiva verdiana –, occorrerebbe precisare quali caratteristiche, in quel determinato contesto, fossero considerate identificative di una melodia italiana. Rispondere a tale questione non è affatto scontato. Recenti studi d'analisi melodica, specie per i casi di operisti italiani alle prese con l'idioma francese, possono fornire utili elementi di riflessione;²⁷ tuttavia, come ha illustrato Damien Colas in un importante studio sulla percezione francese dell'opera italiana, raramente i critici d'oltralpe si addentravano in esegesi tecniche del contenuto musicale di un'opera italiana, sia per carenza di strumentazione analitica, sia per endemica riluttanza ad approcciare

²⁶ Si veda *supra*, il § 1.3 della Seconda parte.

²⁷ Si vedano almeno DAMIEN COLAS, «*Parler sans accent...: examen de la désitalianisation de la prosodie dans Dom Sébastien*», in *Donizetti, Parigi e Vienna*, atti del convegno (Roma, 19-20 marzo 1998), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2000, pp. 181-208, ID., «*Quels accents ! quel langage !*» *Examen du traitement de l'alexandrin dans Les vêpres siciliennes*, in *L'Opéra en France et en Italie (1791-1925). Une scène privilégiée d'échanges littéraires et musicaux*, sous la direction de Hervé Lacombe, Paris, Société française de musicologie, 2000, pp. 183-210, e ANDREAS GIGER, *Verdi and the French Aesthetic. Verse, stanza and melody in nineteenth-century opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008. Sulla teoria melodica italiana nell'Ottocento, si veda VIRGILIO BERNARDONI, *La teoria della melodia vocale nella trattatistica italiana (1790-1870)*, in «*Acta musicologica*», LXII/1, 1990, pp. 29-61.

il genere in modo specialistico.²⁸ Di conseguenza, anche la descrizione della melodia, tanto come concetto generale che come specifica componente di una determinata pagina musicale, restava abitualmente assai vaga. «Mais qu'est-ce que la mélodie ? Ah ! voilà le mystère. Comment toucher l'impalpable, analyser la brise, voir l'invisible, matérialiser l'air ?»:²⁹ queste parole del librettista Joseph Méry, poste nella prefazione di una monografia del 1854 su Rossini, traducono in modo assai eloquente l'impotenza interpretativa che un osservatore francese, anche ben inserito nelle cose teatrali, sperimentava di fronte all'argomento. Qui ci si limiterà ad isolare alcuni spunti che consentono di meglio inquadrare la problematica.

Nella Francia di metà Ottocento l'onda lunga delle riflessioni settecentesche di Rousseau sulla musica italiana non era ancora scemata. L'idea secondo la quale gli italiani, per le peculiarità della loro lingua, fossero i veri depositari della melodia, intesa come fenomeno musicale naturale e primigenio, in grado di dare espressione alla passione, perdurava negli scritti dell'epoca, sia nella sua forma originale, sia in nuove declinazioni.³⁰ In particolare, nel secondo quarto del secolo, in piena temperie romantica, si approfondì e stabilizzò un'idea già tracciata da tempo, che abbinava melodia e femminilità, con l'attribuzione alla prima delle peculiarità riconosciute alla seconda. Un esempio efficace dell'armamentario retorico e del repertorio di aggettivi ai quali i critici francesi facevano abitualmente ricorso quando intendevano lodare le qualità di una melodia italiana si può trovare nel lemma "mélodie" inserito dagli Escudier nell'edizione del 1854 del loro fortunato *Dictionnaire de la musique*, ma redatto in un primo tempo per un articolo pubblicato nel 1847 su «La France musicale»:

la mélodie [...] est tendre et amoureuse, comme le poète le plus tendre et le plus amoureux ; elle est rêveuse, emportée, déchirante comme les songes qui bercent la tête, ou les tempêtes qui agitent le cœur ; elle a des larmes pour la douleur, des sourires pour l'amour ; elle est légère, coquette, douce, capricieuse, folâtre, insouciant, enthousiaste, ardente [...].³¹

²⁸ DAMIEN COLAS, *I critici francesi e le strutture dell'opera italiana dell'Ottocento: problemi di terminologia*, in «Musica e Storia», X/1, 2002, pp. 271-290.

²⁹ [JOSEPH] MÉRY, *De l'avenir de Rossini*, in [LÉON ET MARIE] ESCUDIER, *Rossini. Sa vie et ses œuvres*, Paris, Dentu, 1854, pp. v-xx : vii.

³⁰ Sull'influenza del pensiero di Rousseau su importanti voci della critica musicale francese della prima metà dell'Ottocento (Stendhal, Berlioz, Castil-Blaze), si può vedere *Rousseau en musique*, préparé par Olivier Bara, Michael O'Dea et Pierre Saby («Orages», 11, 2012). Méry stesso, nella prefazione succitata (si veda n. 28), scriveva: «la mélodie est italienne de naissance» (p. vii).

³¹ S. v. "Mélodie", in [LÉON ET MARIE] ESCUDIER, *Dictionnaire de musique théorique et historique*, avec une préface de M. F.[romental] Halévy, 2 voll., Paris, Levy, 1854, II, pp. 57-67: 58. L'articolo nel quale il brano apparve originariamente è ESCUDIER, *La mélodie de l'harmonie (1^{er} article)*, in FM, X/22, 30 mai 1847, pp. 183-184. Si tornerà più avanti su quest'ultimo scritto (*infra*, § 2.6).

L'associazione sistematica fra la melodia italiana e la sfera spiccatamente femminile del sentimentale, del patetico e – se l'ambito era comico o buffo – del leggiadro, era in effetti un vero pilastro estetico. Come ha illustrato Colas, il pubblico d'oltralpe valutava la qualità di una melodia (e, in particolare, di una melodia italiana) secondo due parametri: il primo era l'«espressione», cioè la «capacità a commuovere l'ascoltatore»; il secondo era la «pregnanza», cioè la capacità di una melodia «a essere ricordata».³² Su quest'ultimo punto basti citare un breve passo della *Vie de Rossini*, nel quale Stendhal, confrontando la musica italiana e quella tedesca, rinnovava l'annoso contenzioso fra melodia ed armonia, e lo risolveva in questi termini: «En musique, on ne se rappelle bien que les choses que l'on peut répéter ; or un homme seul se retirant chez lui le soir, ne peut pas répéter de l'harmonie avec sa voix seule».³³

Ora, per tornare ai casi di Bellini e di Donizetti, le melodie di questi autori che più colpivano l'uditorio francese possedevano appunto le due citate qualità: erano *espressive* perché presentavano un carattere prevalentemente sentimentale, e perché, grazie alla loro spiccata cantabilità, mettevano in condizione gli interpreti di dispiegare uno stile vocale legato, dolce, e di intenso lirismo; erano *pregnanti* perché, organizzate in periodi brevi e regolari e su andamento prevalentemente sillabico, erano percepite come semplici e spontanee. Qualità di questo genere venivano rilevate soprattutto in due categorie di brani: da un lato, in pagine costruite su forme strofiche, quali canzoni e romanze; dall'altro lato, nelle sezioni in tempo lento dei numeri (perlopiù, ma non sempre, solistici), ovvero i cantabili: sezioni, queste, che, a motivo della loro costruzione per frasi musicali regolari, reiterate e melodicamente chiuse – che i musicologi hanno identificato con l'etichetta *lyric form*³⁴ –, talvolta venivano esse stesse percepite dalla critica francese come romanze.³⁵ Esemplificativi di tali categorie sono due brani celeberrimi, come, rispettivamente, l'aria strofica di Nemorino “Una furtiva lagrima” da *L'elisir d'amore* e il

³² COLAS, *I critici francesi e le strutture dell'opera italiana dell'Ottocento* cit., p. 282.

³³ STENDHAL, *Vie de Rossini*, Paris, Boulland, 1824, p. 3.

³⁴ Dagli anni Ottanta in avanti, numerosi studi sono stati consacrati alla *lyric form*; si vedano, almeno, STEVEN HUEBNER, *Lyric form in Ottocento Opera*, in «Journal of the Royal Musical Association», CXVII/1, 1992, pp. 123-147, e GIORGIO PAGANNONE, *Mobilità strutturale della “lyric form”*. *Sintassi verbale e sintassi musicale nel melodramma italiano del primo Ottocento*, in «Analisi», VII/20, 1996, pp. 2-17.

³⁵ Tale è il caso, assai interessante e ad oggi sconosciuto, di alcune recensioni scritte da De-lécluze nei primi anni Trenta, nelle quali si individuava appunto la stabilizzazione, nelle opere di Bellini e Donizetti, di strutture che oggi chiameremmo *lyric form*, e che il critico, invece, assimilava a romanze. Si veda, in particolare, l'analisi così condotta del cantabile dell'aria di Elvino “Tutto è sciolto” de *La sonnambula*: [ÉTIENNE-JEAN] DELÉCLUZE, *Théâtre Royal Italien. Rentrée de Mme Tadolini* [...], in *JDD*, 27 octobre 1832. Si veda anche, sull'interazione fra romanza e *lyric form*, JAMES HEPOKOSKI, *Ottocento Opera as Cultural Drama: Generic Mixtures in Il trovatore*, in *Verdi's Middle Period*

breve cantabile dell'aria di Elvino "Tutto è sciolto" da *La sonnambula*: l'esecuzione di queste pagine era sempre oggetto di speciale attenzione da parte della critica, e, stando alle recensioni dell'epoca, destava regolarmente l'entusiasmo dell'uditorio del Théâtre Italien. Che il pubblico locale fosse particolarmente sensibile a composizioni di questo genere era ben noto agli autori che ricevevano commissioni di opere nuove dal teatro parigino. «Qui piacciono sommamente le cose delicate, cioè Romanze, Canzoncine, bei Canti» scriveva Mercadante a Romani nella fase di gestazione de *I briganti*,³⁶ e, d'altro canto, non sembra casuale che solo dopo aver fatto conoscenza diretta col Théâtre Italien e col gusto del suo pubblico, Donizetti aggiunse alla stesura di *Marino Faliero* preparata a Napoli l'aria di Fernando "Io ti veggio", il cui struggente cantabile fu in assoluto una delle pagine più apprezzate dell'opera.³⁷

Non era però soltanto per il repertorio che il Théâtre Italien veniva considerato una «école de chant», ma anche per gli interpreti che sul suo palcoscenico di esibivano. Tornando nell'ambito della metafora, per svolgere correttamente la sua funzione pedagogica, l'istituzione parigina non poteva limitarsi a scegliere un materiale didattico esemplare, ma doveva anche dotarsi di un corpo insegnanti d'eccellenza. Uno dei vincoli essenziali imposti all'istituzione era infatti disporre di una compagnia di canto di qualità assoluta: come scriveva un critico dell'epoca, «le monde dilettante vient à ce théâtre [...] pour entendre les plus admirables chanteurs au monde».³⁸ Per quanto ardua, una simile aspettativa veniva perlopiù esaudita dai direttori dell'istituzione, che riuscivano a dotarsi di *troupes* dal valore eccezionale e dalla reputazione internazionale. Ciò era possibile essenzialmente per due ragioni. In primo luogo, per la sua collocazione nella «capitale du monde», il Théâtre Italien rappresentava la vetrina più ambita e prestigiosa per un cantante lirico, che da un successo colto su quel palcoscenico poteva trarre rinomanza internazionale e, di conseguenza, avanzamenti di carriera e soddisfazioni economiche. In secondo luogo, grazie alla ricca sovvenzione accordata per lunghi periodi dallo Stato e a una politica gestionale volta a contenere tutte le voci di spesa che non

(1849-1859): *Source Studies, Analysis, and Performance Practice*, edited by Martin Chusid, Chicago - London, The University of Chicago Press, 1997, pp. 147-196.

³⁶ Lettera a Felice Romani, Parigi, 29 settembre 1835, citata in FRANCESCA PLACANICA, *Mercadante in Paris (1835-36): The Critical View*, in «Revue belge de Musicologie - Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap», LXVI, 2012, pp. 151-165: 154.

³⁷ Per l'introduzione di questo brano a Parigi e per il suo apprezzamento da parte della critica si veda JEREMY COMMONS, *L'Urtext di Marino Faliero*, in *Il teatro di Donizetti*, atti dei Convegni delle Celebrazioni 1797/1997 - 1848/1998, 3 voll., III: *Voglio amore, e amor violento. Studi di drammaturgia*, Bergamo, 8-10 ottobre 1998, a cura di Livio Aragona e Federico Fornoni, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2006, pp. 247-271.

³⁸ F.[ÉLIX] D.[ANJOU], *Théâtre-Italien*. Inès de Castro. *Musique de M. Persiani*. *Première représentation*, in RGMP, VI/72, 29 décembre 1839, pp. 584-585: 585.

riguardassero la formazione della *troupe*, gli amministratori del teatro disponevano solitamente di capitali considerevoli, che consentivano loro di attirare a Parigi i migliori interpreti disponibili nel circuito operistico internazionale. Nel corso degli anni, quasi tutti i più importanti cantanti d'opera italiana si esibirono al Théâtre Italien: alcuni vi transitarono soltanto per una stagione o per poche rappresentazioni; altri, invece, vi si stabilirono per anni. La tendenza, infatti, era quella di mantenere stabile l'ossatura principale della *troupe*, legando al teatro per lunghi periodi prime parti tanto eccellenti quanto apprezzate dal pubblico, e rinnovare con frequenza il resto della compagnia, assoldando di stagione in stagione cantanti di complemento, alcuni dei quali, se graditi, venivano poi riconfermati.

Durante gli anni Trenta il nucleo stabile della *troupe* era formato dal soprano Giulia Grisi, dal tenore Giovan Battista Rubini, dal baritono Antonio Tamburini e dal basso Luigi Lablache. Al momento del loro ingaggio – avvenuto nel corso del biennio 1830-32 e certamente avvallato da Rossini, allora ufficiosamente direttore artistico del teatro³⁹ – essi godevano già di un'ampia fama, guadagnata sulle più importanti scene italiane; fu però con l'approdo a Parigi che divennero celebrità ammirate a livello internazionale. Fra il 1837 e il 1838 questo eccezionale quartetto si arricchì di due nuovi elementi, che divennero in breve colonne portanti della *troupe*: Fanny Tacchinardi-Persiani, soprano fra i più celebri del panorama italiano coevo, e Giovanni Matteo De Candia, in arte Mario, tenore già noto al pubblico parigino per aver cantato all'Opéra. Fra i numerosi artisti aggregati per brevi periodi alla compagnia, poi, se ne contano alcuni di notevole spessore, come i soprani Luigia Boccabadati, Eugenia Tadolini e Pauline Viardot, il mezzosoprano Carolina Ungher, e il tenore Nicola Ivanoff. Ad accomunare pressoché tutti i cantanti che nel corso del decennio si esibirono sul palcoscenico del Théâtre Italien erano due fattori interdipendenti: il primo era la formazione sui classici metodi didattici italiani settecenteschi e primo ottocenteschi che, concentrandosi anzitutto sull'agilità, permettevano di perfezionare un tipo di vocalità fondata su virtuosismo, estensione, flessibilità e morbidezza; il secondo era la lunga frequentazione e la perfetta padronanza del repertorio rossiniano, unite alla conoscenza, a seconda dei casi più o meno approfondita, di quella che i francesi definivano «*école dramatique*». In particolare, tutte le stelle della *troupe* – con la sola eccezione di Mario – prima del loro ingaggio al Théâtre Italien avevano preso parte ad almeno una prima esecuzione di opere di Bellini e/o di Donizetti, e, in alcuni casi, erano giunti a stringere fecondi

³⁹ Lo ha dimostrato JANET JOHNSON, *Rossini, artistic Director of the Théâtre Italien, 1830-1836*, in *Gioachino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena*, Convegno internazionale di studi, Pesaro, 25-28 giugno 1992, a cura di Paolo Fabbri, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994, pp. 599-622.

sodalizi artistici con questi due autori.⁴⁰ La compagnia di canto della quale disponeva l'istituzione negli anni Trenta, insomma, per il bagaglio di esperienze che vantava, era in grado di soddisfare le aspettative dei frequentatori della «*école de chant*» di Parigi, in quanto aveva padronanza di entrambi i modelli di vocalità considerati, cioè il canto fiorito rossiniano e quello patetico di pagine belliniane e donizettiane.

Nei primi anni Quaranta, tuttavia, la *troupe* affrontò un ricambio fisiologico che ne ridefinì, almeno in parte, le caratteristiche. Ormai a fine carriera, Rubini e Tamburini lasciarono il Théâtre Italien rispettivamente nel 1841 e nel 1843. Queste due fuoriuscite aprirono altrettante lacune che i direttori del teatro gestirono in modo differente. Rubini fu rimpiazzato promuovendo nel ruolo di primo tenore Mario, il quale già si era guadagnato uno spazio di tutto rispetto nella compagnia. Per sostituire Tamburini, invece, si guardò al bacino teatrale italiano, e fu ingaggiato il baritono più rinomato dell'epoca, Giorgio Ronconi. Entrambi gli interpreti riuscirono in breve tempo a far dimenticare i rispettivi predecessori, tanto da diventare presto idoli del pubblico locale. Oltre a queste modifiche strutturali, nella *troupe* del Théâtre Italien, secondo prassi, transitarono anche cantanti scritturati per periodi limitati, alcuni dei quali di notevole caratura: fra il 1841 e il 1845, nella posizione di secondo tenore, si avvicendarono, tra gli altri, Lorenzo Salvi, Napoleone Moriani e Settimio Malvezzi, mentre nelle stagioni 1843-44 e 1845-46 furono aggregati alla compagnia rispettivamente il baritono Luciano Fornasari e il soprano Teresa Brambilla.

Dal punto di vista dello stile interpretativo, se la sostituzione di Rubini con Mario assicurò sostanziale continuità, dal momento che i due tenori avevano caratteristiche vocali affini e condividevano gran parte del repertorio, altri ingaggi segnarono un'apertura verso nuovi paradigmi. Per età ed esperienze artistiche, infatti, i succitati cantanti che entrarono al Théâtre Italien erano sia testimoni che attori delle coeve evoluzioni dello stile di canto delineatesi al di sotto delle Alpi. Maturati sulle opere di Bellini e Donizetti più che sulla produzione rossiniana, talvolta già entrati in contatto con la musica di Verdi, questi interpreti avevano approfondito una strada già segnata dai loro predecessori, modellando un tipo di vocalità declamata, fortemente espressiva, parca di ornamenti, incrementata dal punto di vista della potenza sonora: una vocalità di fatto coerente con i codici estetici della produzione operistica italiana più recente. A ciò si univa spesso uno stile recitativo inusuale rispetto a quello praticato dai cantanti italiani delle epoche precedenti: protagonisti di questa evoluzione nel segno di una forte teatralizzazione furono

⁴⁰ Per il repertorio della Grisi, della Persiani, di Lablache, di Tamburini e di Rubini, e per i loro legami con Bellini e con Donizetti, si vedano le rispettive biografie in *DBI* e *NGrove*.

soprattutto i baritoni, che ebbero in Ronconi il portabandiera di un modello di interprete tanto disciplinato dal punto di vista vocale quanto raffinato ed espressivo nella realizzazione scenica del personaggio.⁴¹

La critica francese non tardò a rimarcare come lo stile importato dalle nuove leve della *troupe* si differenziasse in modo sostanziale dai canoni ai quali erano abituati i frequentatori del Théâtre Italien: proprio per le sue spiccate caratteristiche identitarie, questa nuova generazione di cantanti fu presto etichettata come «nouvelle école lyrique italienne».⁴² Riconoscere a questa corrente stilistica la dignità di scuola, però, non sempre significava legittimarne anche i contenuti. Il nuovo modello di canto, infatti, fu accolto dalla critica e dal pubblico francesi con reazioni diverse, che potevano oscillare dalla curiosità alla fascinazione, ma anche dalla diffidenza al rifiuto. Le considerazioni espresse su Malvezzi dal critico de «Le ménestrel» Edmond Viel in occasione del debutto parigino del tenore, avvenuto il 16 dicembre 1845 con *Gemma di Vergy* di Donizetti, sono sintomatiche di questa problematica ricezione:

sa voix est pleine, vibrante, sonore, d'un timbre pur et en quelque sorte tranchant ; il chante toujours de poitrine et presque toujours fort ; les notes aiguës ont un éclat et une expression d'énergie incomparables ; mais il faut convenir que par plusieurs côtés, le nouveau ténor laisse à désirer : l'art des nuances et des demi-teintes lui est absolument inconnu ; ou peut-être n'a-t-il pas trouvé l'occasion de révéler cette face de son talent ; il faut bien d'ailleurs qu'il en soit ainsi, puisque nous avons entendu des juges compétents lui accorder la suavité de Mario et la puissance de Duprez ; en rabattant quelque peu de ce magnifique éloge, il en restera toujours assez pour que Malvezzi offre aux musiciens un intéressant sujet d'étude, et aux dilettantes un chanteur dont ils seront aussi surpris que charmés.⁴³

Nel sottolineare come le caratteristiche della voce e del metodo di Malvezzi fossero molto più affini al canto potente di Gilbert Duprez che a quello soave di Mario, Viel si serviva di una lente interpretativa assai diffusa nella stampa locale, secondo la

⁴¹ Sulla definizione e sull'affermazione di questa nuova tipologia di baritono si veda GERARDO GUCCINI, *Giraldoni, Delsarte, i baritoni. Alcuni retroterra teatrali della poetica verdiana*, in «Studi verdiani», 23, 2012-2013, pp. 83-144; per un approfondimento sullo specifico caso di Ronconi, si può vedere MARCELLO CONATI, *L'avvento del "baritono". Profilo di Giorgio Ronconi*, in *L'Opera Teatrale di Gaetano Donizetti*, Atti del Convegno Internazionale di Studio - Proceedings of the International Conference on the Operas of Gaetano Donizetti, Bergamo, 17-20 settembre 1992, a cura di - edited by Francesco Bellotto, Bergamo, Comune di Bergamo, 1993, pp. 281-299.

⁴² Uno dei primi e più sistematici utilizzi di questa etichetta si trova in *Études et notices biographiques sur les plus célèbres chanteurs actuels de l'Italie*, serie di sette biografie di cantanti italiani (Erminia Frezzolini, Ignazio Pasini, Ignazio Marini, Antonio Poggi, Eugenia Tadolini, Filippo Colletti e Lorenzo Salvi) redatta da JULES LECOMTE (ma firmata «Z. Z.»), pubblicata su RGMP fra il 16 maggio e il 14 ottobre 1841.

⁴³ ED.[MOND] VIEL, *Théâtre Royal Italien. Gemma di Vergy [...]*, in «Le ménestrel», XIII/3, 21 décembre 1845, p. [2].

quale la vocalità della «nouvelle école», sotto vari punti di vista, si accostava alla tradizione francese piuttosto che a quella italiana – tradizioni che, nella Parigi dell'epoca, erano appunto simboleggiate, rispettivamente, da Duprez e da Mario. Per alcuni critici, convinti che la funzione del Théâtre Italien fosse conservare e perpetuare il canto italiano nella sua forma più pura ed autentica – cioè, in sostanza, quella conferitagli da Rossini –, un'evoluzione di tal genere era sinonimo di corruzione, e, pertanto, doveva essere bandita dalla programmazione: su questa linea si posizionavano, per esempio due voci influenti come Étienne-Jean Delécluze del «Journal de débats» ed Édouard Monnaï della «Revue et gazette musicale de Paris». Per altri critici, come appunto Viel, anche questa nuova tipologia vocale, malgrado la sua evidente eterodossia, doveva invece servire da *exemplum* didattico per i frequentatori dell'«école de chant» di Parigi.

A ridosso dell'esordio della musica di Verdi, insomma, il Théâtre Italien attraversava una fase di transizione, caratterizzata dalla convivenza, talvolta problematica o, addirittura, conflittuale, di autori, repertori, modelli di canto e stili interpretativi differenti. Se era opinione condivisa che l'istituzione parigina svolgesse una precisa funzione pedagogica, una questione assai più dibattuta era quali contenuti didattici essa fosse tenuta a promuovere – ovvero, fuor di metafora, quale indirizzo artistico dovesse perseguire.

3. Alla ricerca della «mélodie» verdiana

Anche la musica di Verdi, ovviamente, dovette confrontarsi con i presupposti culturali, i principi estetici e le abitudini di ascolto del pubblico del Théâtre Italien. In particolare, se si guarda alla ricezione delle prime due opere del compositore che esordirono su quel palcoscenico, cioè *Nabucodonosor* e *Il prosritto*, si può osservare lo sforzo compiuto dai francesi per ricondurre il giovane compositore entro categorie musicali note ed individuare nel suo stile di canto l'eccellenza pretesa da un italiano.

Se in quegli anni il paragone con Rossini era consueto per un giovane autore che si presentava per la prima volta al pubblico parigino, nel caso di Verdi esso fu in qualche modo obbligato. L'esordio del compositore al Théâtre Italien, infatti, avvenne con un'opera, *Nabucodonosor*, che, come ha mostrato Pierluigi Petrobelli, paga un sostanzioso tributo al magistero rossiniano, e in particolare al modello fornito da *Mosè*.⁴⁴ La parentela fu subito notata dalla critica francese, che, per le analogie nel tono musicale grandioso e nell'ambientazione antica, individuò proprio in

⁴⁴ PIERLUIGI PETROBELLI, *Dal Mosè di Rossini al Nabucco di Verdi*, in ID., *La musica nel teatro. Saggi su Verdi e altri compositori*, Torino, EDT, 1998, pp. 7-33.

Mosè e, in misura minore, in *Semiramide*, i diretti antecedenti dell'opera di Verdi.⁴⁵ Per certi osservatori, comunque, il parallelismo non si esauriva in tali ingredienti, ma investiva anche scelte di scrittura vocale. In particolare, era il virtuosismo che caratterizza la parte di Abigaille ad essere ricondotto al modello rossiniano: il che, da un critico a un altro, poteva essere considerato un pregio oppure un difetto. Per un conservatore come Delécluze, proprio i brani in cui l'eroina faceva sfoggio di canto ornato testimoniavano la capacità di Verdi di «faire valoir la voix des chanteurs»; all'opposto, una delle principali critiche mosse da un progressista come Henry Blaze de Bury era il recupero dello stile fiorito, opzione interpretata come un tentativo di restaurare il «plus détestable fléau de la méthode rossinienne, fléau dont Bellini semblait avoir purgé le monde». Com'è facile prevedere, la posizione precaria che il canto di matrice rossiniana occupava nel gusto parigino dell'epoca si rispecchiava anche sui giudizi contrastanti riservati all'interprete chiamata a vestire per prima, a Parigi, i panni di Abigaille: Teresina Brambilla. Delécluze portava la cantante in trionfo per la sua padronanza del canto virtuosistico, e la additava a depositaria della «véritable tradition de chant italien»; Blaze de Bury, invece, la biasimava perché, con il suo stile «orné, fleuri, brillanté», tendeva a «exagérer cette manière [vocale] d'il y a vingt ans».⁴⁶ Questo genere di riflessioni ebbe comunque vita piuttosto breve: già con la seconda opera di Verdi prodotta dal Théâtre Italien, *Il proscritto*, la critica francese rinunciò quasi completamente a proporre paragoni con lo stile di Rossini. L'esaurimento di questa fonte di discussione si può ragionevolmente spiegare con il fatto che nella produzione verdiana successiva a *Nabucodonosor* gli echi rossiniani, in particolare sullo stile vocale, si fanno più sporadici e meno evidenti. Ad evocare ancora il nome del compositore pesarese erano gli osservatori più conservatori, i quali, però, si limitavano perlopiù a constatare l'assenza, nelle opere di Verdi, di canto fiorito, e a riscontrare in tale peculiarità un segno del decadimento della vocalità italiana.

Il vero dibattito estetico attorno alla musica di Verdi, d'altronde, si svolgeva su un terreno diverso da quello delle influenze rossiniane. Fedeli al principio secondo il quale l'essenza dell'opera italiana fosse la melodia vocale, e in modo analogo al genere di ricezione che era stato riservato alla produzione di Bellini e a quella di Donizetti,⁴⁷ i frequentatori del Théâtre Italien concentrarono la loro attenzione soprattutto sul contenuto melodico della musica di Verdi. Che agli occhi dei

⁴⁵ Si vedano in particolare due recensioni apparse dopo la prima rappresentazione parigina: ESCUDIER, *Nabucodonosor, opéra seria en quatre actes* [...], in *FM*, viii/42, 19 octobre 1845, pp. 329-330, e H.[ANS] W.[ERNER] (pseud. di HENRY BLAZE DE BURY), *Revue musicale*, in «Revue des deux mondes», xv/12 (nouvelle série), décembre 1845, pp. 523-536.

⁴⁶ I brani di Delécluze sono estratti da [ÉTIENNE-JEAN] DELÉCLUZE, *Théâtre Royal Italien. Première représentation de Nabucodonosor* [...], in *JDD*, 19 octobre 1845; quelli di BLAZE DE BURY dalla recensione citata alla nota precedente (nello specifico da p. 534).

⁴⁷ Si veda *supra*, § 2.2 della Seconda parte.

francesi il tema occupasse una posizione tanto centrale quanto problematica emerge in modo eloquente dalle recensioni consacrate sia a *Nabucodonosor* che a *Il proscritto*.

All'indomani dell'esordio parigino del primo di questi titoli, Édouard Monnais, sulle pagine della prestigiosa «Revue et gazette musicale de Paris», si domandava: «qui peut se flatter d'avoir emporté dans sa mémoire une seule phrase de chant, une seule de ces phrases qui reflètent tout le génie d'un compositeur, tout le coloris d'un ouvrage ?». ⁴⁸ Uno dei primi ostacoli contro i quali si scontrò l'opera di Verdi fu infatti la cronica aspettativa di melodie vocali agevolmente memorizzabili che, come ha mostrato Damien Colas, ⁴⁹ caratterizzava le modalità d'ascolto praticate dai frequentatori del Théâtre Italien. Per Monnais, la partitura di *Nabucodonosor* era profondamente deludente poiché del tutto priva di «ceux qui fait les vrais dieux en musique», cioè, appunto, la pregnanza melodica. Per rafforzare la propria tesi, il critico faceva ricorso ad un ragionamento a suo dire «bien simple»: confrontava cioè il modo in cui i parigini erano entrati in contatto per la prima volta, rispettivamente, con la musica di Rossini e con quella di Verdi. Tale parallelo è di particolare interesse, poiché svela uno dei fondamenti tradizionali su cui si reggeva la ricezione francese di un'opera italiana, e, in particolare, del suo contenuto melodico:

Nous n'avions pas oublié la manière dont la révélation de Rossini s'était accomplie. Partout ses mélodies avaient devancé son nom. Un jour, dans un salon, nous entendîmes la cavatine de *Tancrède, di tanti palpiti*, et nous demandâmes qui avait fait cela ? Tout le monde autour de nous l'ignorait encore, la cavatine de *la Pie voleuse* se chantait longtemps avant que l'ouvrage fût mis à la scène. D'autres cavatines, duos, trios, quatuors, tirés d'ouvrages qui n'ont jamais été joués à Paris, conquièrent rapidement une popularité qu'ils n'ont jamais perdue.

De Verdi, tout au rebours, le nom résonnait depuis quatre ans à nos oreilles et pas une de ses mélodies n'avait franchi les monts, pas une de ses phrases ne nous avait été renvoyée par les échos. C'était donc chose jugée : Verdi pouvait être un grand harmoniste, un grand arrangeur : ce n'était pas un grand créateur : ce n'était pas un de ces hommes qui font les révolutions musicales. ⁵⁰

Portando il ragionamento alle sue estreme conseguenze, Monnais dichiarava di essere stato in grado di decretare lo scarso valore delle opere di Verdi ancor prima di averle ascoltate per intero al Théâtre Italien, dal momento che nessun brano da esse

⁴⁸ R. (pseud. di ÉDOUARD MONNAIS), *Nabuco et les verdistes*, in *RGMP*, XII/44, 2 novembre 1845, pp. 357-359: 358. Posizioni analoghe furono espresse in quell'occasione anche da Delécluze: «Les mélodies sont heureuses, faciles et peu communes ; mais aucune d'elles cependant n'a ce caractère d'originalité qui fait que le cœur nous bat à la première fois que l'on entend un chant dont notre mémoire se saisit aussitôt pour ne le perdre jamais» ([ÉTIENNE JEAN] DELÉCLUZE, *Théâtre Royal Italien. Première représentation de Nabucodonosor [...]*, in *JDD*, 19 octobre 1845).

⁴⁹ Si veda *supra*, § 1.1 della Seconda parte.

⁵⁰ R. (pseud. di MONNAIS), *Nabuco et les verdistes* cit., p. 358.

estratto aveva circolato preventivamente a Parigi. Per quanto oggi possano apparire eccentriche, riflessioni di questo genere erano pienamente coerenti con quell'approccio estetico storicamente sedimentato presso il pubblico parigino – del quale già si è accennato – secondo il quale un'opera italiana, più che spettacolo teatrale, fosse un serbatoio di brani vocali estrapolabili dal contesto musicale e drammatico originario, e fruibili in maniera autonoma, alla stregua di romanze da camera.⁵¹ Se utilizzata per valutare la produzione di Verdi, una simile griglia estetica provocava un fraintendimento di fondo: tentare di assimilare un'opera come *Nabucodonosor* a un concerto vocale significava misconoscere la precoce tendenza del suo autore a privilegiare un tipo di drammaturgia formalmente chiusa, basata su una stretta coesione fra ragioni musicali e teatrali.

Per attenersi ancora alle linee guida tracciate da Colas, oltre alla pregnanza, l'altro parametro tramite il quale veniva valutato il contenuto melodico di un'opera italiana era l'espressività, cioè la capacità a commuovere.⁵² Anche sotto questo punto di vista, agli occhi dei francesi, *Nabucodonosor* presentava grosse carenze. Ad illustrare in modo eloquente tale assunto era Blaze de Bury, in una recensione peraltro prodiga di apprezzamenti nei confronti dell'opera e del suo autore:

Verdi manque de qualités simples ; on voudrait à son inspiration plus de franchise, d'ingénuité. Il a de la verve, de la science, du style, mais point de mélancolie, ni de poétique abandon. Sauf cet admirable cantique des Hébreux qui termine le troisième acte de *Nabucodonosor*, vous ne citeriez pas dans toute la partition un seul passage où cette muse, si pressée d'arriver au but, s'attarde en quelqu'une de ces divagations sentimentales dont Bellini, Weber et Beethoven ont le secret. En cela, Verdi se rapproche encore de Rossini, peu rêveur de sa nature, comme chacun sait. À tout prendre, il se pourrait que l'auteur de *Nabucodonosor* eût écrit la scène du trône de la *Semiramide* ; mais quant à la scène finale de la *Lucia*, quant à *l'ella tremante* des *Puritains*, c'est là un genre de sublime auquel il n'essaiera jamais d'atteindre.⁵³

Insomma, in nessuna pagina della partitura all'infuori che nel coro "Va pensiero" venivano individuate melodie dalla spiccata vena patetica, e adatte alla contemplazione estatica. Per spiegare tale fenomeno, Blaze de Bury non si limitava ad evocare le doti innate dell'autore, ma chiamava anche in causa un elemento rivelatore di precise intenzioni estetiche, ovvero l'urgenza musicale derivante dalla ricerca di una drammaturgia grandiosa e concisa, paragonabile a quella che regolava il Finale primo di *Semiramide*. Tuttavia, come si è già avuto modo di vedere, per i francesi la

⁵¹ Sul topos critico, già settecentesco, che voleva l'opera italiana equiparabile a un concerto si veda ALESSANDRO DI PROFIO, «...l'opéra italien n'est pas autre chose qu'un concert...» *Aventures et mésaventures d'un topos critique*, in "L'esprit français" und die Musik Europas : Entstehung, Einfluss und Grenzen einer ästhetischen Doktrin, herausgegeben von Michelle Biget-Mainfroy und Rainer Schmusch, Hildesheim, Olms, 2006, pp. 20-30. Si veda anche *supra*, il § 1.1 della Prima parte.

⁵² Si veda *ibidem*.

⁵³ W.[ERNER] (pseud. di BLAZE DE BURY), *Revue musicale*, cit., p. 535.

cura dell'effetto teatrale di un'opera non apparteneva molto alla natura italiana: era semmai alle creazioni dei loro connazionali che tale qualità veniva richiesta. Di conseguenza, per la sua alterità drammaturgica rispetto ai canoni attesi, *Nabucodonosor* veniva collocata in una terra di confine fra tradizioni nazionali differenti. A rendere ancor più difficile la localizzazione geografica dell'opera contribuiva lo stile orchestrale impiegato da Verdi. I critici francesi non mancarono di sottolineare la ricchezza e la modernità della componente strumentale della partitura, ma, al contempo, ne rilevarono la natura cosmopolita: come scriveva Delécluze, l'orchestra «est savamment employé, et il n'y a pas une des ressources, ni même un de des artifices découverts par les musiciens de l'Europe depuis quinze ans, qui ne soit familière à M. Verdi».⁵⁴ La rinuncia all'orchestrazione sobria che i francesi consideravano tipica del linguaggio italiano non soltanto contribuiva ad allontanare l'opera dalla sua terra musicale d'origine, ma la esponeva a una critica ben circostanziata che investiva direttamente il suo contenuto vocale. Agli occhi di una parte dei frequentatori del Théâtre Italien, infatti, il lusso strumentale era deleterio, in quanto insidiava quel primato che il canto deteneva per diritto. Ancora una volta fu Delécluze a tradurre in modo più eloquente tale perplessità, sentenziando che se l'abuso orchestrale rilevabile nella partitura di *Nabucodonosor* fosse diventato una regola per gli operisti italiani, sarebbe stato necessario prepararsi all'idea «de voir périr l'art de chant».⁵⁵

La natura ibrida di *Nabucodonosor*, difficilmente riconducibile ad una precisa tradizione nazionale, fu riconosciuta, *mutatis mutandis*, anche nel suo autore. In Verdi, infatti, i francesi identificarono subito un rappresentante dell'«éclectisme en musique».⁵⁶ Come notava, fra gli altri, Gautier, le sue opere si basavano su un amalgama di ingredienti acquisiti presso tre diverse scuole musicali:

De la musique française, il a pris la fidélité au sens des paroles et des situations ; de la musique allemande, une instrumentation plus nourrie, des dessins d'orchestre plus compliqués et plus savants ; de la musique italienne, l'heureuse disposition des voix et la clarté de la mélodie.⁵⁷

Per i francesi, a quest'epoca, essere eclettici non aveva una connotazione negativa: tali, ad esempio, erano considerati gli stimatissimi Auber, Halévy e Meyerbeer. Compositori, questi ultimi, che avevano però raggiunto la celebrità soprattutto con lavori presentati su una scena, l'Opéra, che aveva nel cosmopolitismo uno dei suoi tratti distintivi. Per un autore che si presentava al Théâtre Italien, invece, il discorso era diverso. Unire tratti peculiari di scuole nazionali differenti (nel caso di Verdi,

⁵⁴ DELÉCLUZE, *Théâtre Royal Italien. Première représentation de Nabucodonosor* cit.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ P.[IER] A.[NGELO] FIORENTINO, *Théâtre Royal Italien. Il proscritto corsaro di Venezia [...]*, in «Le constitutionnel», 9 janvier 1846.

⁵⁷ THEOPHILE GAUTIER, *Théâtres. Italiens. – Nabucco [...]*, in «La presse», 20 octobre 1845.

l'orchestrazione tedesca, la teatralità francese, la vocalità italiana), e assegnare loro la stessa rilevanza nella costruzione dell'opera, era una caratteristica che mal si coniugava con i principi estetici praticati in seno a un'istituzione che aveva per principale missione la conservazione e la diffusione dell'opera e del canto autenticamente italiani. E infatti i critici francesi che apprezzavano Verdi e miravano a promuoverlo presso il pubblico locale, misero in campo strategie volte a esaltare il contenuto melodico delle sue opere, e, in questo modo, a ricondurle in territorio musicale italiano. Nella sua recensione di *Nabucodonosor*, Blaze de Bury sviluppò un'argomentazione piuttosto raffinata:

Comme Meyerbeer, dans *Robert le Diable*, n'a point cessé d'être Allemand, Verdi, dans *Nabucodonosor*, est resté Italien. Est-ce à dire que *Robert le Diable* et *Nabucodonosor* doivent passer pour des ouvrages d'une physionomie bien arrêtée ? Pas le moins du monde. Seulement, il faut bien reconnaître que les nationalités ont leur caractère distinct, leur style, leurs nuances propres ; et comme il est impossible que le Midi et le Nord chantent exactement la même gamme, on surprendra toujours chez l'Italien qui se germanise la note mélodique obstinée, le rythme et la cadence revenant à flots après chaque bourrasque instrumentale, tout comme, chez le maître allemand en train de se donner des airs à l'italienne, il sera facile de voir tôt au tard l'élément dramatique, instrumental, choral, se substituer à toutes les grâces, à toutes les élégances du chant.⁵⁸

Il critico, insomma, non nega l'eclettismo dell'opera, ma vuole dimostrare che le fondamenta sulle quali è costruita restano legate alla melodia, e perciò genuinamente italiane. Il parallelismo con Meyerbeer – l'eclettico per eccellenza, ma anche il compositore in attività più reputato nella Francia dell'epoca – non è certo casuale, ma serve a legittimare ulteriormente la statura di Verdi.

Dopo aver alimentato il dibattito attorno a *Nabucodonosor*, questo genere di discussioni si ripresentarono nelle recensioni consacrate alla prima rappresentazione de *Il prosritto*. Anche in quel caso, i detrattori di Verdi insistevano sulla carenza melodica dell'opera – «Pas une mélodie dans un opéra qui dure plus de trois heures !»⁵⁹ scriveva il solito Monnais –, mentre le argomentazioni dei suoi fautori andavano nel senso opposto. Fra questi ultimi, Benoît Jouvin de «L'époque» sviluppava un discorso che, come ha già notato Di Profio,⁶⁰ risulta quanto mai eloquente. Il critico voleva dimostrare che Verdi era «un talent essentiellement italien, et par conséquent mélodique», e per sostenere questa tesi si proponeva di «détacher

⁵⁸ W.[ERNER] (pseud. di BLAZE DE BURY), *Revue musicale*, cit., p. 530.

⁵⁹ P.[AUL] S.[MITH], (pseud. di ÉDOUARD MONNAIS), *Théâtre Italien. Il prosritto, opéra en 4 actes, par Verdi, (Première représentation)*, in *RGMP*, XIII/2, 11 janvier 1846, p. 11.

⁶⁰ ALESSANDRO DI PROFIO, «*Ernani in gondoletta*». *La ricezione de Il prosritto a Parigi (Théâtre Italien, 1846). Victor Hugo e lo spettro del teatro francese*, in *La drammaturgia verdiana e le letterature europee*, atti del Convegno internazionale (Roma, 29-30 novembre 2001), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2003, pp. 149-190: 160-161.

une à une les mélodies touchantes, vives et passionnées, éclairant la partition de *Il Proscritto*»:

Pensez-vous que ce soit avec des notes groupées en chiffres sonores, à l'aide de modulation pénibles et de formules harmoniques laborieusement trouvées qu'on peut écrire la cavatine d'Oldrade : *Come rugiada al cespide* ? celle de la Brambilla : *Ernani involami* ? l'air de Zeno, dans le premier final : *E tuo credevi* ? la cavatine du baryton, au deuxième acte : *Lo vedremo* [...] ? et dans le *settimino* du finale de la conjuration [...] pourriez-vous dire que la ravissante inspiration en *fa* : *Sommo Carlo*, n'appartient pas à un talent mélodique, proche parent des hommes de génie de l'ancienne école italienne ? En écoutant cette phrase si simple et si touchante, nous nous sommes rappelé involontairement une anecdote de M. de Stendhal, empruntée à *la vie de Rossini*. Le lendemain de la première représentation de *Tancredi* à Venise, dit le spirituel chroniqueur, tout le monde s'abordait la joie au cœur et le sourire sur les lèvres, en disant : «Notre *Cimarosa* est de retour !⁶¹

Di Profio rimarca giustamente che l'accostamento del nome di Verdi a quelli di Cimarosa e di Rossini era tutt'altro che innocuo, poiché lasciava intendere che fosse ben saldo il cordone ombelicale che legava il giovane autore alla più eminente tradizione operistica italiana.⁶²

Il caso de *Il proscritto* consente di osservare come il principio coltivato al Théâtre Italien secondo il quale un'opera italiana dovesse anzitutto contenere melodia non esercitava soltanto un'influenza sostanziale sul merito riconosciuto all'opera stessa, ma aveva anche immediate ricadute sia sul modo in cui veniva giudicata l'interpretazione, sia sull'approccio produttivo al testo – cioè, in sostanza, sulle manipolazioni che potevano essere riservate alle partiture.

Per quanto riguarda il dato esecutivo, conviene leggere le considerazioni che Blaze de Bury espresse sulla prova offerta da Teresina Brambilla nel ruolo di Elvira (personaggio che il critico appella «doña Sol», rifacendosi all'*Hernani* di Hugo):

le caractère de doña Sol, tel que Verdi l'a conçu, respire une certaine grâce rêveuse, et par moments un pathétique, un accent tragique, qu'il faut rendre. Inutile de remarquer qu'à ces conditions nouvelles, si complètement en dehors de la nature de son talent, M^{lle} Brambilla a fait défaut. Ainsi, avec elle, le beau cantabile de l'air de doña Sol au premier acte passe inaperçu [...]. Ce qui convient à M^{lle} Teresa Brambilla, c'est une vocalisation rapide, nerveuse, brillantée. Demandez-lui de l'élégance, de l'éclat, de la volubilité, et vous la verrez s'en tirer à merveille, témoin sa façon si charmante d'enlever au premier acte la cabalette de cet air dont elle manque le cantabile. Pour de l'émotion, du sérieux, elle n'en a pas ; elle a de la verve, du brio, mais point de pathétique [...].⁶³

⁶¹ L'articolo, apparso inizialmente sul periodico «L'époque» il 15 gennaio 1846, è ripreso in *Réactions contre les cabales. Grand succès d'Il proscritto*, in *FM*, 1846, IX/3, 18 janvier 1846, pp. 19-21: 19. Si cita da quest'ultima trascrizione.

⁶² DI PROFIO, «*Ernani in gondoletta*» cit., p. 161.

⁶³ H.[ANS] W.[ERNER] (pseud. di HENRI BLAZE DE BURY), *Revue musicale*, in «*Revue des deux-mondes*», XVI/2 (nouvelle série), février 1845, pp. 740-752: 741.

Tutto il brano ruota attorno all'inadeguatezza della Brambilla nell'esprimere il contenuto sentimental-patetico della sua parte, cioè l'elemento che, secondo la logica francese, corrisponde all'essenza stessa della melodia. Il fatto che il ruolo di Elvira preveda anche la padronanza di altri registri non viene ignorato, ma passa decisamente in secondo piano. Così, quel che il critico ritiene fondamentale sottolineare dell'interpretazione della cavatina "Ernani!... Ernani involami" non è l'eccellente agilità esibita dalla cantante nella cabaletta, bensì l'insoddisfacente restituzione del contenuto elegiaco del cantabile. Le aspettative verso una ben determinata tipologia di canto incide in modo sostanziale sul giudizio complessivo: proprio per «le peu de variété de son expression», la Brambilla viene definita «plutôt une physionomie originale qu'un vrai talent».⁶⁴

Per quanto riguarda l'influenza che la continua ricerca di melodia da parte dei francesi esercitò sull'approccio al testo de *Il proscritto*, occorre ritornare sugli interventi praticati dopo la prima rappresentazione. Come illustrato nel capitolo precedente, l'opera fu mutilata del secondo atto, eccezion fatta per il sognante andantino "Ah morir potessi adesso!" del Duetto fra Oldrado ed Elvira. Il brano venne inserito nel quarto atto, diventato il terzo:⁶⁵ con ogni probabilità, la sua nuova collocazione era nel Finale, subito dopo il breve dialogo dei novelli sposi che inizia con il verso di Oldrado «Cessaro i suoni, disparì ogni face» e termina con il distico cantato all'unisono «Fino al sospiro estremo | Un solo core avremo». Nella forma originale ideata dagli autori, questo episodio presenta una concezione formale fluida. Lo scambio amoroso fra i due personaggi è interrotto per tre volte dal suono minaccioso del corno, che rende tangibile la presenza dell'antagonista Silva: il dramma subisce così un'accelerazione tanto repentina quanto tragica, che impedisce quel genere di contemplazione estatica che ci si aspetterebbe da due innamorati appena convolati a nozze. A livello musicale, l'instabilità dell'episodio viene tradotta in un recitativo anomalo, punteggiato da gesti orchestrali e vocali che sembrerebbero condurre ad un duetto canonico, ma che restano invece irrisolti a causa dell'urgenza drammatica degli eventi.⁶⁶ In occasione della prima rappresentazione dell'opera al Théâtre Italien, l'episodio fu quasi certamente eseguito nella forma concepita da Verdi e da Piave;⁶⁷ a partire dalla seconda recita, invece, il progetto originale venne sostanzialmente modificato. L'interpolazione dell'andantino "Ah

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Ad attestarlo è un articolo pubblicato su «Le national» il 27 gennaio 1846, e trascritto in GARTIOUX, pp. 82-86: «Le second acte est beaucoup plus faible que les autres, et c'est pour cela sans doute qu'il a été supprimé après la première représentation. Il ne renferme aucun morceau saillant. On en a conservé seulement un petit duo qui a été intercalé dans le quatrième acte» (p. 84).

⁶⁶ Per un'efficace analisi dell'episodio si veda BUDDEN, I, p. 177.

⁶⁷ Nel libretto de *Il proscritto* confezionato a Parigi i corrispondenti versi poetici sono identici agli originali, e nelle recensioni dello spettacolo non si riscontra alcun riferimento che potrebbe far pensare a varianti (tagli o interpolazioni).

morir potessi adesso!” nel Finale trasforma l’episodio del dialogo amoroso fra Oldrado ed Elvira in un breve numero composto da recitativo e cantabile, e aggiunge quella parentesi di staticità drammatica e musicale che gli autori avevano voluto evidentemente evitare. Al di là delle sue conseguenze drammaturgiche, quel che più interessa rimarcare è che l’intervento preservava dall’indiscriminato taglio del secondo atto una pagina spiccatamente patetica e di spontanea cantabilità, dotata di una melodia che possedeva entrambe le qualità attese dai francesi, cioè espressività e pregnanza. Che il brano corrispondesse al gusto locale trova conferma nella favorevole accoglienza riservatagli dalla critica. Per la sua «*délicatesse exquise*», Delécluze lo annoverava fra gli episodi più riusciti dell’opera assieme alla cavatina di Oldrado e a quella di Elvira. Inoltre, secondo il critico, proprio questi tre brani, per il loro contenuto melodico, dimostravano che Verdi, dopo aver pagato dazio alla «*musique bruyante*», era intenzionato a rientrare «*dans la voie du vrai et du beau*», una via che, ai suoi occhi, per un compositore italiano coincideva ovviamente con la melodia.⁶⁸

4. Un tenore «*tout-chant*» per Verdi

I pareri che i francesi emanavano sulle opere italiane erano fonte inesauribile di malintesi e polemiche a sud delle Alpi. Quel che più risultava difficile da digerire per un osservatore italiano era il fatto che un pubblico come quello del Théâtre Italien, straniero per nazionalità e conservatore (se non apertamente antiquato) per credo estetico, si ergesse a giudice supremo del genere. Quando *Don Pasquale* giunse per la prima volta nella penisola e si offrì al giudizio dei milanesi, Francesco Regli non si lasciò sfuggire l’occasione di sminuire i «signori francesi», tanto saccenti da «venire a censurarci perfino in casa nostra», eppure incauti al punto da portare in trionfo un’opera che, a suo dire, aveva un valore modesto:

Quindi i francesi si accontentano di ciò che a noi non vale neanche per solleticar l’appetito: quindi ciò ch’essi reputano grazioso diventa per noi leggiero, inconcludente, scurrile ed insulso: quindi essi ad una romanza o ad un *valzer* si entusiasmano per modo da dar del capo nel muro: quindi sembra loro nuovo e peregrino ciò che a noi riesce più che trito e ritrito e di sbiadita fattura.⁶⁹

⁶⁸ [ÉTIENNE-JEAN] DELÉCLUZE, *Théâtre Royal Italien. Première et seconde représentation du Proscritto [...]*, in *JDD*, 18 janvier 1846.

⁶⁹ [FRANCESCO] R.[GLI], *Milano. - I. R. Teatro alla Scala. Stagione di Primavera. Don Pasquale [...]*, in «Il pirata», VIII/84, 18 aprile 1843, pp. 338-339: 338.

Oltre che per le sue discutibili predilezioni, secondo Regli il pubblico parigino era censurabile per la tendenza a glorificare alcuni interpreti per partito preso, cioè senza appurare i loro reali meriti artistici:

A Parigi poi la Moda non mena vampo soltanto ne' mistici magazzini delle modiste, ne' vario-pinti santuarii delle donne galanti, ne' muschiati gabinetti de' ganimedi: la Moda lungo la Senna estende pure il suo impero sui nomi, e quando essa ne ha posto qualcuno in dorata cornice, quando per convincimento o proprio o d'altrui gli alzò un'ara di rose e fecelo obbietto di venerazione e di culto, nessuno ardisce pronunciare più sillaba, e s'interviene sovente a' teatri siccome a un desco d'amici... Tutto è buono, ovvero, tutto dev'essere tale: tutto è squisito, delizioso, sublime (e già s'intende, a norma dei palati che ne son giudici).⁷⁰

È verosimile che attraverso articoli di questo tenore, comuni sulla stampa periodica italiana della prima metà dell'Ottocento, Verdi abbia potuto farsi un'idea del Théâtre Italien e del suo pubblico ancor prima di avviare relazioni artistiche con essi. Se così fu, è fuori di dubbio che gli allestimenti di *Nabucodonosor* e de *Il prosritto* contribuirono allo sviluppo e alla calibratura di una simile idea: Verdi non si recò a Parigi per presenziare alle produzioni, ma i resoconti dei suoi corrispondenti e le reazioni della stampa francese gli permisero di misurare le difficoltà che le sue opere incontrarono nell'integrarsi in quel particolare ecosistema artistico. Ma la prima occasione in cui il compositore poté veramente toccare con mano le specificità estetiche che caratterizzavano il Théâtre Italien si presentò quando, nel 1846, il direttore dell'istituzione Vatel mise in cantiere la prima rappresentazione parigina de *I due Foscari*. Nemmeno in quell'occasione Verdi fu a Parigi; ciononostante, collaborò in prima persona alla preparazione dell'allestimento. In particolare, intrattenne un rapporto a distanza con uno dei componenti della *troupe*: il tenore Mario. Autentica stella della compagnia stabile del Théâtre Italien, Mario era uno di quei cantanti che, per riprendere le parole di Regli, il pubblico parigino aveva posto «in dorata cornice».

Agli occhi dei francesi Mario non era soltanto un eccellente musicista, ma un personaggio dotato di caratteristiche eccezionali, idealizzato al punto da poterlo quasi avvicinare al mito. Già la sua biografia si presentava del tutto anomala per un cantante d'opera.⁷¹ Il suo vero nome era Giovanni Matteo De Candia, e discendeva da un'antica famiglia nobile italiana. Nato a Cagliari nel 1810, aveva intrapreso la carriera militare sulle orme del padre, ufficiale dell'esercito sabaudo. Preso servizio a Genova, entrò in contatto con Mazzini e la sua cerchia, e ne abbracciò gli

⁷⁰ *Ivi*, pp. 338-339.

⁷¹ Per la biografia di Mario si veda ANNALISA BINI, *Il Fondo Mario nella Biblioteca Musicale di Santa Cecilia di Roma. Catalogo dei manoscritti*, Roma, Torre d'Orfeo, 1995, pp. 11-61, e anche ELISABETH FORBES, *Mario and Grisi. A Biography*, London, Gollancz, 1985, e RAOUL MELONCELLI, s. v. "De Candia, Giovanni Battista Matteo, detto Mario", in *DBI*.

ideali: per scongiurare l'arresto, fu costretto alla diserzione e all'esilio. Giunto a Parigi nel 1836, venne subito accolto nei salotti aristocratici, dove ebbe modo di farsi apprezzare per le notevoli doti vocali, fino a quel momento coltivate da semplice dilettante. Incoraggiato a tentare la carriera teatrale, trovò appoggi altolocati, e già nel 1838 poté fare il suo debutto assoluto sulle scene dell'Opéra nel ruolo protagonista di *Robert le Diable*. Preceduto da un notevole *battage*, il suo esordio fu un evento nell'ambiente musicale parigino, e il successo raccolto lo impose all'attenzione internazionale. In breve gli si dischiuse una carriera brillantissima, che lo portò ad accedere al Théâtre Italien e a scalarne rapidamente le gerarchie: nel 1839 esordì su quel palcoscenico con *L'elisir d'amore*; l'anno successivo, esauriti i suoi impegni con l'Opéra, entrò in pianta stabile nella *troupe*; nel 1841, a seguito del ritiro di Rubini, divenne il primo tenore. Nello stesso periodo si unì sentimentalmente al soprano Giulia Grisi, primadonna del teatro, allora ancora sposata a un nobile francese, con la quale formò anche un sodalizio artistico solidissimo.

Non è difficile credere che l'aura mitica della quale Mario era circondato dipendesse anche dalla sua condizione di esiliato, una condizione non sbandierata dalla stampa (e, anzi, per quanto possibile celata), e purtuttavia conosciuta con ogni probabilità dal pubblico.⁷² Se, come si è visto nel precedente capitolo, la figura del proscritto era un *topos* nell'immaginario (non solo) francese coevo, utilizzato nella letteratura, nel teatro, nell'opera, Mario ne rappresentava un'incarnazione.⁷³ Finzione e realtà si sovrapponevano quando, per esempio, il cantante vestiva i panni del bandito Gualtiero de *Il pirata* di Bellini. A questo ingrediente se ne affiancava però un altro, ancor più importante per la costruzione della sua immagine: l'aspetto fisico. Mario vantava infatti una bellezza fuori dal comune, che ne faceva l'idolo incontrastato del pubblico femminile. «Mario, l'amoureux ténor dont toute femme est amoureuse de Cadix à Naples, de Venise à Séville, n'a qu'à montrer la plume de son feutre ou le bout de sa mandoline, pour porter la désolation et la mort dans l'âme de tuteurs et des maris» scriveva Fiorentino dopo un'esibizione del tenore nel ruolo rossiniano di Almaviva.⁷⁴

I primi ritratti di Mario apparsi sulla stampa illustrata francese raffigurano un giovane dalla fisionomia delicata, con capelli curati e barba lunga (retaggio della

⁷² In uno dei primi medaglioni biografici che gli dedicò la stampa francese, Mario non veniva descritto con l'aggettivo, in fin dei conti poco onorevole, di disertore; al contrario il suo abbandono dell'esercito sabaudo veniva descritto come una conseguenza di aspirazioni artistiche inaggrabili, perseguite «malgré mille sollicitations, mille avertissements, mille remontrances venu de toutes parts, et même, dit-on de la part du roi de Sardaigne lui-même» (*Mario De Candia*, in «Figaro», XII, 17 janvier 1839, p. 4).

⁷³ Si veda *supra*, § 1.2 della Seconda parte.

⁷⁴ P.[IER]-A.[NGELO] FIORENTINO, *Revue musicale. Théâtre-Italien* : Le Barbier, Don Juan [...], in «Le constitutionnel», 7 février 1847.

fede mazziniana), elegante nell'abbigliamento e dallo sguardo sognante ed ingenuo: ne è esempio una litografia del 1840, firmata dal celebre Benjamin⁷⁵ (Immagine 1). Le medesime caratteristiche venivano notate dalla critica: all'indomani del suo esordio all'Opéra, Jules Janin lo descriveva come un «beau jeune gentilhomme» dotato di «figure élégante», «œil tendre et noir», «geste rare et net», e di un'aria «modeste», «réservée» e «calme»;⁷⁶ mesi più tardi, un'altra penna sottolineava invece la sua «timidité poussée à l'excès».⁷⁷

Questa immagine del cantante era stata fissata in modo emblematico in una caricatura ancora a firma Benjamin, pubblicata nel 1839 su «Le charivari» (Immagine 2).⁷⁸ Mario è raffigurato sul palcoscenico, impegnato con tutta probabilità nel titolo sul quale si reggeva allora la sua fama, cioè *Robert le Diable*: lo attesta l'abito di scena che indossa – una tunica di foggia medievale stretta in vita e alti stivali corredati da speroni –, del tutto analogo a quello utilizzato da Adolphe Nourrit in occasione della prima rappresentazione assoluta dell'opera.⁷⁹ Nulla del suo atteggiamento, però, richiama il lato tragico del semi-luciferino Robert: la posa composta, la gestualità adorante e l'espressione innocente rimandano piuttosto ad un ruolo sentimentale ed elegiaco, al limite del femminile. Che Benjamin mirasse appunto a rimarcare la contraddittorietà fra il contesto drammatico e la personalità dell'artista trova conferma nella didascalia in rima che correda la caricatura: «Beau rossignol éclos au soleil d'Italie | Mario de Candia n'est pour la tragédie | Que de la force d'un enfant ; | Mais, en revanche, il est tout-chant».

⁷⁵ Il ritratto fu pubblicato in *Galerie de la presse, de la littérature et des beaux-arts*, deuxième série, Paris, Au bureau de la publication - Chez Aubert, 1840

⁷⁶ J.[ULES] J.[ANIN], *Théâtre de l'Opéra. Robert-le-Diable [...]*, in *JDD*, 12 juin 1838.

⁷⁷ L.[OUI]S MICHELANT, *Mario De Candia*, in *Galerie de la presse, de la littérature et des beaux-arts*, Paris, Aubert, 1840, n. p.

⁷⁸ «Le charivari», 2 septembre 1839. L'illustrazione fa parte della celebre collana di caricature di Benjamin *Le Pantheon Charivarique*.

⁷⁹ Si veda il costume del primo atto così come raffigurato nell'incisione di Louis Maleuvre (Paris, Martinet, 1831), conservata in F-Po, C-261 (8, 719), e consultabile in formato digitale sul portale <www.gallica.bnf.fr>.

IMMAGINE 1

BENJAMIN, *Mario de Candia*
(*Galerie de la presse*, 1840)



IMMAGINE 2

BENJAMIN, *Mario de Candia*
(*Le Panthéon Charivarique*, 1839)



La sentenza contenuta nell'ultimo verso, a ben vedere, risulta cruciale. Gli attributi fisionomici e caratteriali erano infatti fondamentali ma non sufficienti all'edificazione dell'immagine idealizzata di Mario. L'ultimo indispensabile ingrediente era ovviamente quello musicale e, in particolare, vocale. Guarda caso, la raffigurazione del Mario uomo trovava perfetta concordanza in quella del Mario cantante. La conferma forse più eloquente di tale assunto si può individuare nella recensione che Gautier consacrò alla prima esibizione del giovane tenore in *Robert le Diable*:

M. Mario a une voix fraîche, pure, veloutée, d'une jeunesse et d'un timbre admirables. – C'est comme un rossignol qui chante dans un bouquet. – Il excelle à rendre les pensées tendres, l'amour et la mélancolie, le regret de la patrie absente, et tous les sentimens doux de l'âme ; ce n'est pas qu'il soit incapable d'énergie et de vigueur, – bien au contraire ; mais le caractère de son talent est essentiellement élégiaque, – il a quelque chose de pastoral et de bucolique, et nous rappelle un beau berger grec chantant en couplets alternés au pied d'un laurier rose, Galathée la fugitive : élégant et naïf à la fois ; sa voix, – vraie voix de ténor, – a de l'étendue, elle monte jusqu'au *si* de poitrine et même jusqu'à l'*ut*, il attaque franchement la note et la tient bien, ses passages d'un registre à

l'autre s'exécutent facilement ; seulement dans les momens de force, les notes hautes de poitrine deviennent un peu gutturales, et manquent d'ampleur.⁸⁰

Insomma, fin dal suo esordio assoluto sulle scene dell'Opéra, per fisico, indole, e stile di canto Mario fu riconosciuto come la personificazione dell'eleganza e della grazia, dei sentimenti teneri e delicati. Tali attributi, a ben vedere, si coniugavano alla perfezione non tanto con le esigenze del teatro musicale francese, bensì con le aspettative nutrite in quel preciso contesto storico e geografico nei confronti dell'opera italiana. Se agli occhi dei francesi quest'ultimo genere doveva essere essenzialmente canto e melodie patetiche, allora il giovane artista «tout-chant», inetto alla tragedia e sentimentale per natura rappresentava la perfetta incarnazione del cantante d'opera italiano. Dato questo presupposto, risulta del tutto ovvio che il pubblico e la critica parigini vissero come un fatto naturale il distacco di Mario dall'Opéra e il suo approdo al Théâtre Italien, che lo riconobbero come il più degno erede dell'idolatrato Rubini nella posizione di primo tenore dell'istituzione, e che arrivarono presto a considerarlo «l'un des premiers, pour ne pas dire le premier ténor italien».⁸¹

Quel che sembra addirittura paradossale è che il cantante che i francesi reputavano l'italiano per eccellenza, dal punto di vista artistico, per molti versi, italiano non fosse. Come si è già accennato, al suo arrivo a Parigi Mario era un semplice dilettante di musica: solo in vista del debutto all'Opéra intraprese un serio percorso formativo della durata di circa un anno con «Michelot della Comédie Française per la declamazione, Louis Ponchard dell'Opéra Comique per il canto e Marco Bordogni del Conservatoire per il portamento della voce»; saltuariamente, anche Meyerbeer gli diede «lezioni e consigli».⁸² La sua preparazione alla professione, insomma, avvenne interamente in Francia, e dei suoi insegnanti il solo Bordogni era italiano: questi, tuttavia, si poteva considerare francese d'adozione – da vent'anni risiedeva a Parigi, dapprima impegnato come cantante al Théâtre Italien e poi come didatta –, e, peraltro, non godeva della stima dell'allievo.⁸³

Nella costruzione dello stile di canto di Mario, a dire il vero, pare ebbe un ruolo fondamentale anche un altro italiano: Rubini. Secondo la stampa dell'epoca, il giovane tenore trasse enorme ispirazione dall'osservazione del celeberrimo col-

⁸⁰ THÉOPHILE GAUTIER, *Académie Royale de Musique. Début de M. de Candia*, in «La presse», 10 décembre 1838.

⁸¹ *Théâtre Italien. Moriani*, in «Le ménestrel», XII/46, 12 octobre 1845, p. 2.

⁸² BINI, *Il Fondo Mario* cit., p. 15.

⁸³ «Meyerbeer mi obbligò a prendere lezione [sic] da Bordogni che non trovai che un asino vestito dalla *blague* di aver dato lezioni [sic] alla celebre Damoureau Cinti»: così annotava Mario nella copia di sua proprietà dei *Trente-six Vocalises* di Bordogni (il brano è trascritto in BINI, *Il fondo Mario* cit., p. 15, n. 9).

lega: soprattutto all'inizio della carriera egli ne imitò tecnica vocale e soluzioni interpretative, al punto da venir spesso tacciato di pallido epigonismo.⁸⁴ Tuttavia, quando divenne un esempio per Mario, Rubini, al pari di Bordogni, mancava da tempo dall'Italia: dal 1831 egli si esibiva esclusivamente a Parigi e Londra. Il che non significa che il suo stile vocale si fosse giocoforza imbastardito; ma che tale circostanza non fosse esente da conseguenze appare innegabile. Nel 1842 un critico francese notava acutamente: «on ne chant pas aujourd'hui à Naples, à Florence, à Milan, comme on chante au Théâtre Italien», in quanto «les virtuoses italiens de Paris ont cessé de séjourner dans leur patrie depuis dix ans et plus, et [...] en Italie l'art lyrique n'est pas stationnaire : s'il ne gagne pas, il se transforme».⁸⁵ In Rubini, dunque, Mario trovava un modello di vocalità italiana eccellente, ma non aggiornato alle evoluzioni maturate di recente a sud delle Alpi.

A causa del particolare sviluppo della carriera del giovane tenore, questo ritardo ereditario non solo non fu colmato, ma addirittura si accentuò. Nella storia artistica di Mario, infatti, l'isolamento dall'ambiente italiano rappresentò un elemento strutturale e persistente oltre che congenito. In tutta la vita il cantante non si esibì mai su palcoscenici italiani, e nei primi dieci anni di attività – quelli cioè anteriori al primo contatto con Verdi – lavorò esclusivamente a Parigi e a Londra (all'Her Majesty's Theatre). Che la lontananza dalla patria avesse avuto ricadute sul suo profilo d'artista trova svariate conferme. Anzitutto, nel periodo in cui la sua celebrità internazionale si stava consolidando, in ambito italiano si affermavano tenori dalle qualità diverse dalle sue: tenori, cioè, dalle voci possenti, votati soprattutto a ruoli virili e al genere tragico, come Gaetano Fraschini, Carlo Guasco, Settimio Malvezzi, Raffaele Mirate. Anche le sue scelte di repertorio risultano particolarmente eloquenti. I ruoli che Mario affrontava con maggior frequenza e gli risultavano più congeniali erano di norma piuttosto datati. Se si esclude il successo colto con la creazione del personaggio di Ernesto in *Don Pasquale* – parte cucitagli addosso da Donizetti, e, guarda caso, stilisticamente antiquata – la sua affermazione al Théâtre Italien si costruì soprattutto con ruoli scritti al più tardi nella prima metà degli anni Trenta – Almaviva (*Il barbiere di Siviglia*), Arturo (*I puritani*), Elvino (*La sonnambula*), Gennaro (*Lucrezia Borgia*), Nemorino (*L'elisir d'amore*). Tali parti, che si reggevano in larga misura su uno stile vocale di grazia, erano del resto coerenti con le caratteristiche di Mario – caratteristiche che, invece, mal si adattavano a parti di

⁸⁴ Secondo uno dei collaboratori de «La France musicale», Rubini era stato per Mario «la première source d'étude et de succès» (C.[HARLES] M.[ERRUAU], *Théâtre-Italien*, in *FM*, IV/48, 14 novembre 1841, pp. 397-398: 397); un altro critico, invece, paragonava Rubini al sole e Mario alla luna, con il secondo che viveva del riflesso della luce emanata dal primo (*Rubini et M. Mario*, in «Les coulisses», III/86, 23 octobre 1842, p. [2]).

⁸⁵ Z. Z. [pseud. di JULES LECOMTE], *Des cantatrices françaises en Italie. Ida Bertrand*, in *RGMP*, IX/13, 27 mars 1842, pp. 129-130: 129.

forza. In effetti, quando nelle prime fasi della sua carriera al Théâtre Italien il cantante si misurò con ruoli che richiedevano una vocalità spinta e drammatica, i risultati furono spesso deludenti. Nel 1840 fu un «échec» il suo debutto parigino come Pollione in *Norma*,⁸⁶ tanto che negli anni successivi lasciò quasi sempre la parte ad altri interpreti; nel 1842 fu ritenuto corresponsabile del fiasco di *Saffo* di Pacini, in quanto la sua voce risultava «antipathique à tous les rôles qui demandent de la force»;⁸⁷ nel 1843 vestì per la prima volta i panni dell'Otello rossiniano – considerato dai francesi un autentico banco di prova per misurare la caratura drammatica di un tenore – e, malgrado un esito nel complesso buono, fu duramente criticato per aver sfigurato la parte in modo da adattarla alle sue capacità.⁸⁸ Dati questi precedenti, non stupisce rilevare che quando il Théâtre Italien, nel corso degli anni Quaranta, programmò le prime rappresentazioni locali di opere più o meno recenti che richiedevano l'impiego di un primo tenore dalla vocalità sfogata e vigorosa, il suo nome, di norma, non comparve nei cartelloni: così fu per *Belisario*, *Maria di Rohan*, *Gemma di Vergy*, e *Il proscritto* (*Ernani*).

Insomma, nel momento in cui si trovò a dialogare con Mario in vista del primo allestimento parigino de *I due Foscari* Verdi aveva di fronte un cantante che, da un lato, vantava un'identità artistica chiaramente delineata, una rinomanza eccezionale e una perfetta integrazione nell'ecosistema del Théâtre Italien, al punto da incarnare l'ideale di vocalità italiana che il pubblico che frequentava quell'istituzione coltivava, ma che, dall'altro lato, possedeva scarsa duttilità, in quanto specializzato in uno stile ormai antiquato, per molti versi lontano dalle esigenze che caratterizzavano l'opera italiana più recente. In particolare, prima del suo coinvolgimento ne *I due Foscari*, l'esperienza maturata da Mario con la musica del compositore di Busseto fu modestissima: l'unica parte verdiana presente nel suo repertorio era quella di Oronte de *I lombardi alla prima crociata*, interpretata nel 1846 all'Her

⁸⁶ Lo afferma Gautier nella recensione della prima rappresentazione parigina di *Lucrezia Borgia*, di poche settimane successiva alla produzione di *Norma* in questione: THÉOPHILE GAUTIER, *Théâtre Royal Italien. - Première représentation de Lucrezia Borgia [...]*, in «La presse», 7 novembre 1840.

⁸⁷ Tratto da «Le monde musicale», il brano è citato in B., *Notizie varie*, in «Gazzetta musicale di Milano», I/14, 3 aprile 1842, pp. 58-59: 58. Il critico francese suggeriva inoltre che Mario avrebbe fatto meglio a «se borner à quelques rôles qui lui vont à merveille, comme celui de l'*Elisir d'amore*» (*ibidem*).

⁸⁸ «Mario a chanté la cavatine d'entrée d'une manière tout-à-fait inattendue, défigurant toutes les phrases, dénaturant toutes les intentions, et allant chercher à tout propos, et toujours hors de propos, les limites extrêmes de sa voix de fausset. Mario a fait de l'ardent Africain, séducteur de Desdemona et vainqueur de l'Ile de Chypre, un *signore Castrato*. C'est adresser un étrange compliment à Rossini et à Shakespeare !» (*Théâtre Italien. Représentation au bénéfice de M^{lle} Grisi. – Reprise d'Othello*, in «La mélodie», I/31, 25 février 1843, p. 2). Considerazioni analoghe si leggono nella recensione di B. DAVONS, *Opéra-Italien. Représentation au bénéfice de M^{lle} Grisi. – Reprise d'Otello, de Rossini*, in «L'indépendant», XVI, 23 février 1843, p. [1].

Majesty's Theatre – una parte, guarda caso, «tutta tenerezza e poesia».⁸⁹ La notevole distanza estetica che separava autore e interprete, del resto, non tardò a venire a galla.

5. «più soave e cantabile»: le modifiche a *I due Foscari*

Come già sottolineato,⁹⁰ durante la preparazione de *I due Foscari* Mario interpellò Verdi per ottenere alcune modifiche alla partitura. Oltre a sollecitare aggiustamenti alla cabaletta del Duetto fra Jacopo e Lucrezia “No, non morrai; ché i perfidi” (II, 9), la cui tessitura risultava inadatta al suo registro, domandò una cabaletta alternativa a “Odio solo, ed odio atroce” per la cavatina di Jacopo “Dal più remoto esilio” (I, 3). Se la prima richiesta fu evasa senza grandi difficoltà con l’indicazione di puntature e trasporti tonali,⁹¹ la seconda destò non poche perplessità nell’autore.

Come sottolinea Julian Budden, le lettere che Verdi indirizzò al librettista Piave durante la lavorazione dell’opera rivelano che la gestazione del brano di cui Mario chiedeva la sostituzione era stata particolarmente sofferta.⁹² Nel primo abbozzo del libretto la cavatina di Jacopo si componeva del solo cantabile: fu il compositore a suggerire l’aggiunta di una cabaletta. I versi elaborati da Piave dovettero però subire due revisioni prima di soddisfare Verdi. In particolare, la prima stesura, non pervenutaci, instaurava nel numero un’uniformità drammatica sgradita al compositore: «non c’è distacco di pensiero dall’adagio a quello della cabaletta: queste sono cose che andran bene in poesia ma in musica malissimo».⁹³ Con “Odio solo, ed odio atroce” si giunse infine a una soluzione conforme al pensiero di Verdi, che desiderava un cabaletta «di forza», sia perché il primo interprete della parte sarebbe stato un tenore dalla vocalità spinta come Giacomo Roppa, sia – e soprattutto – per rendere più «energico» il personaggio di Jacopo, altrimenti «debole e di poco effetto».⁹⁴ Tali precedenti trovano una chiara eco nel contenuto della lettera con la quale il compositore rispose alla richiesta di Mario: «In quanto alla cabaletta nuova per la cavatina, capisco ch’ella ne vorrebbe una più soave e cantabile, ma le faccio osservare che Jacopo non potrebbe, in quel momento, dire cose affettuose senza

⁸⁹ BUDDEN, I, p. 133.

⁹⁰ Si veda § 2.4 della Prima parte.

⁹¹ Per dettagli su queste modifiche si veda l’edizione critica dell’opera (GIUSEPPE VERDI, *I due Foscari*, edited by - a cura di Andreas Giger, Chicago-Londra - Milano, University of Chicago Press - Ricordi, 2017)

⁹² BUDDEN, I, pp. 189-190.

⁹³ Lettera di Verdi a Piave del 22 maggio 1844, in ABBIATI, I, p. 515.

⁹⁴ Lettera di Verdi a Piave, del 14 maggio 1844, edita in ABBIATI, I, p. 514.

tradire il senso drammatico».⁹⁵ La modifica sollecitata dal cantante andava dunque in senso diametralmente opposto rispetto ai principî del compositore. Con la richiesta di un brano sostitutivo dal carattere «soave e cantabile», e perciò conforme allo stile che più gli si addiceva, Mario, senza saperlo, suggeriva a Verdi di tornare sui propri passi, e disinnescare quell'idea musical-drammaturgica scientemente perseguita proprio con la cabaletta "Odio solo, ed odio atroce". L'iniziale riluttanza del compositore, pertanto, sembra più che giustificata; ciononostante, sollecitato anche dal principe e compositore Giuseppe Poniowski e dagli Escudier, Verdi si risolse ad esaudire i desideri del cantante.⁹⁶ La posta in gioco, del resto, era alta: dopo il fiasco de *Il proscritto*, un nuovo insuccesso avrebbe potuto compromettere la sua reputazione a Parigi. Il debutto de *I due Foscari*, pertanto, doveva avvenire sotto i migliori auspici, e compiacere Mario significava soprattutto aggraziarsi l'idolo del pubblico locale. Verdi, così, compose una nuova cabaletta, "Sì, lo sento, Iddio mi chiama", che spedì al cantante assieme a dettagliate indicazioni esecutive.⁹⁷

Assente ad oggi l'autografo, fin dagli anni Settanta del Novecento Budden individuò una copia del brano in questione in una partitura manoscritta de *I due Foscari* conservata alla Bibliothèque Nationale de France⁹⁸ – partitura che ora sappiamo provenire dall'archivio musicale del Théâtre Italien ed aver servito per tutte le esecuzioni dell'opera su quel palcoscenico.⁹⁹ Pubblicata recentemente nell'edizione critica a cura di Giger,¹⁰⁰ già da tempo eseguita ed incisa, la nuova cabaletta è stata oggetto di una breve ma efficace analisi da parte dello stesso Budden, che ha rilevato anzitutto la profonda distanza di tinta drammatica che separa le due versioni del brano.¹⁰¹ Ciò risulta evidente già dalla comparazione dei testi poetici (tabella 1).

⁹⁵ Lettera di Verdi a Mario, Milano, 17 ottobre 1846, pubblicata in CESARE SIMONI, *Per la cabaletta de I due Foscari*, in «Nuova antologia», CCLXXXVII/1501, 1934, pp. 327-334: 330.

⁹⁶ Si veda SIMONI, pp. 328-329, che rende conto delle lettere in questione.

⁹⁷ Lettera di Verdi a Mario, Milano, 23 ottobre 1846, pubblicata in SIMONI, *Per la cabaletta de I due Foscari* cit., pp. 331-332.

⁹⁸ Ne diedero notizia per primi DAVID LAWTON - DAVID ROSEN, *Verdi's Non-Definitive Revisions: the Early Operas*, in *Atti del III congresso internazionale di studi verdiani*, (Milano, 12-17 giugno 1972), Parma, Istituto di studi verdiani, 1974, pp. 189-237: 204.

⁹⁹ Si veda *supra*, il paragrafo 2.1 dell'Introduzione.

¹⁰⁰ VERDI, *I due Foscari* cit., Appendix 2/Appendice 2 (pp. 462-478).

¹⁰¹ BUDDEN, I, pp. 212-213.

I due Foscari, cavatina Jacopo (I, 3)

FANTE Qui ti rimani alquanto (scena)
finché il Consiglio te di nuovo appelli.

JACOPO Ah sì, ch'io senta ancora, ch'io respiri
aura non mista a gemiti e sospiri.
(il Fante entra in Consiglio)

Brezza del mar natio (tempo
il volto a baciare voli all'innocente!... d'attacco)
(appressandosi al verone)

Ecco la mia Venezia!... ecco il suo mare!...
O regina dell'onde, io ti saluto!...
Sebben meco crudele,
io ti son pur de' figli il più fedele.

Dal più remoto esilio (cantabile)
sull'ali del desio,
a te sovente rapido
volava il pensier mio;
come adorata vergine
te vagheggiando il core,
l'esilio ed il dolore
quasi sparian per me.

Parigi 1846

FANTE	Del Consiglio alla presenza vieni tosto, e il ver disvela.	Del Consiglio alla presenza vieni tosto, e il ver disvela.	(tempo di mezzo)
JACOPO	(Al mio sguardo almen vi cela Ciel pietoso, il genitor!)	(Al mio sguardo almen vi cela Ciel pietoso, il genitor!)	
FANTE	Sperar puoi pietà, clemenza...	Sperar puoi pietà, clemenza...	
JACOPO	Chiudi il labbro, o mentitor.	Io la spero dal Signor.	
	Odio solo, ed odio atroce in quell'anime si serra: sanguinosa, orrenda guerra da costor mi si farà.	Sì, lo sento, Iddio mi chiama de' miei mali al fin pietoso; questa ingrata a chi più l'ama un sospir non mi darà.	(cabaletta)
	Ma sei Foscari, una voce vien tuonandomi nel core: forza contro il lor rigore l'innocenza ti darà.	Cara donna e figli amati, voi perdetevi e padre e sposo, ma sottrarvi a que' spietati più che in terra, in ciel potrò.	

Quella originale è una cabaletta «di sfida»,¹⁰² in netto contrasto col carattere delle precedenti sezioni dell'aria quadripartita nella quale è inserita. La scena che apre il numero ("Qui ti rimani alquanto") vede Jacopo Foscari condotto da un fante in una sala del palazzo Ducale di Venezia: là dovrà attendere che il Consiglio dei

¹⁰² *Ivi*, p. 197.

Dieci si esprima sul suo ritorno in patria in sfregio ad una condanna all'esilio. Con il tempo d'attacco ("Brezza del mar natio") e lo struggente cantabile ("Dal più remoto esilio"), Jacopo manifesta il suo incondizionato amore per la tanto agognata Venezia. Il tempo di mezzo ("Del Consiglio alla presenza") vede riapparire il fante, che prospetta la possibilità della grazia. Tali parole, però, scatenano l'ira di Jacopo, che impone il silenzio al suo interlocutore. Ha così avvio la rabbiosa cabaletta ("Odio solo, ed odio atroce"): dopo aver inveito contro il cieco odio che muove il Consiglio, Jacopo trae coraggio dall'orgoglio dell'essere un Foscari e dalla consapevolezza della propria innocenza. La cabaletta alternativa per Mario, invece, potrebbe essere definita un episodio di cristiana rassegnazione. La scena e il cantabile che la precedono restano identici, mentre muta l'ultimo verso del tempo di mezzo: invece di zittire le parole di speranza del fante, Jacopo si affida alla clemenza divina. Quindi, nella cabaletta, l'uomo si dichiara certo che sarà Dio e non Venezia a sanare le sue pene, e che dal paradiso accudirà la moglie e i figli meglio di quanto possa farlo in terra. Nella versione parigina dell'aria di Jacopo, insomma, viene ripristinata quell'omogeneità drammatica che, in origine, Verdi aveva voluto scongiurare, in quanto il cantabile e la nuova cabaletta si reggono su sfere affettive affini – nostalgia e rassegnazione – invece che contrastanti.

Lo stesso si verifica in ambito musicale. La versione originale del numero prevede una netta contrapposizione fra le due sezioni liriche. Come mostra Budden, nel cantabile "Dal più remoto esilio" tutto è «delicato»: ¹⁰³ le raffinate figurazioni ritmiche su un andantino in 6/8, la strumentazione costruita sugli archi pizzicati, la fresca melodia vocale svolta su arcate ampie e lineari. Di contro, per tradurre l'ira di Jacopo, la cabaletta "Odio solo, ed odio atroce" adotta tutt'altro materiale musicale: un allegro vivo in 4/4 con scansione ritmica marziale, un'orchestrazione briosa che fa ampio ricorso al timbro squillante delle trombe, una melodia vocale costruita su incisi brevi e nervosi, con sincopi, salti fino all'intervallo di sesta maggiore e note acute sfogate. Si tratta, insomma, di un brano per tenori di forza, come nei piani di Verdi. Anche a livello tonale le due sezioni sono nettamente contrapposte, con il cantabile in Re bemolle maggiore e la cabaletta in La bemolle maggiore, e, dunque, in relazione di tonica-dominante.

Al contrario, il nuovo brano scritto per Mario presenta molte affinità con il cantabile. Come nota Budden, si tratta di una cabaletta «del tipo misurato, ad andatura sostenuta che il giovane Verdi di solito affida ai suoi soprani». ¹⁰⁴ Rispetto a "Odio solo, ed odio atroce" il tempo viene rallentato ad un allegro moderato, e l'orchestrazione alleggerita, con un passo scandito da figurazioni saltellanti e staccate di archi e legni; il contrasto tonale originale è annullato, vista la riproposizione

¹⁰³ *Ivi*, p. 196.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 213.

dell'impianto in Re bemolle maggiore che regge il cantabile. La melodia vocale, organizzata in una tipica *lyric form* di 16 battute (*aa'ba''*), per l'andamento sillabico e il respiro ampio rispecchia la tinta serena del testo poetico. Le codette che arricchiscono il brano si contraddistinguono invece per fioriture elaborate – del tutto assenti nella cabaletta originale –, all'interno delle quali si staglia un repentino salto di ottava, da mi_{b3} a mi_{b4} (Esempio 1).

ESEMPIO 1

GIUSEPPE VERDI, *I due Foscari*, estratto dalla nuova cavatina di Jacopo ("Sì, lo sento, Iddio mi chiama")



Riconosciuta come l'elemento più caratteristico della cabaletta, questa seconda nota sopracuta fu scritta col preciso intento di sfruttare una peculiarità della voce di Mario. Nella lettera che accompagnava la partitura del nuovo brano, Verdi scriveva al cantante: «Poniatowski mi disse ancora che adoperava con molto effetto i falsetti, ed io me ne sono servito».¹⁰⁵ A scanso di equivoci, e sulla scorta dei fondamentali studi di Marco Beghelli, occorre precisare che la locuzione "falsetto", in questo caso, non deve essere intesa secondo il lessico comune odierno: Verdi non si riferiva a una nota pronunciata nel *registro* di falsetto, cioè a un suono artificioso ottenuto "sbiancando" la voce maschile, bensì, secondo la terminologia tecnica in uso fino all'Ottocento (pur spesso ambigua e contraddittoria), a un suono acuto emesso a voce piena con consonanza di testa.¹⁰⁶ Che Mario fosse particolarmente votato a questo secondo genere di sonorità trova conferma nella stampa coeva, che

¹⁰⁵ Lettera di Verdi a Mario, Milano, 23 ottobre 1846, pubblicata in SIMONI, *Per la cabaletta de I due Foscari* cit., pp. 331-332.

¹⁰⁶ MARCO BEGHELLI, *Il "Do di petto". Dissacrazione di un mito*, in «Il saggiautore musicale», III/1, 1996, pp. 105-149. Come spiega Beghelli, sia l'emissione "sbiancata" che quella a voce piena con consonanza di testa erano in uso all'epoca, ma con scopi nettamente differenziati: la prima era adoperata sporadicamente, laddove a un personaggio maschile fosse richiesto di imitare caricaturalmente la voce femminile; la seconda non aveva invece una connotazione espressiva peculiare, poiché si trattava dell'usuale tecnica vocale adoperata dal tenore per affrontare gli estremi acuti: almeno idealmente, la consonanza di testa non era percepita come differente da quella di petto, dal momento che la pratica didattica mirava a perfezionare un omogeneo «passaggio di registro», utile ad «annullare le differenze timbriche presenti in natura» fra le due tipologie (*ivi*, p. 136).

rimarcava il suo frequente ricorso ai sopracuti;¹⁰⁷ del resto, come nota giustamente Budden, non per niente egli fu considerato l'erede di Rubini, un interprete per il quale Bellini, in occasione della composizione de *I puritani*, era arrivato a scrivere un fa⁴.¹⁰⁸ Tali mezzi linguistici, tuttavia, erano pressoché estranei alla grammatica compositiva dell'autore de *I due Foscari*: come rimarcano David Lawton e David Rosen, il mi^{b4} di "Sì, lo sento, Iddio mi chiama" è senza dubbio la nota più acuta che Verdi abbia mai scritto per la voce di tenore.¹⁰⁹ Non per niente, il compositore dovette servirsene con qualche perplessità se ritenne opportuno approntare una variante meno scomoda (cioè più grave) del passaggio.¹¹⁰ In ambito italiano, del resto, questo genere di sopracuti era ormai *demodé*, poiché incoerente con lo stile interpretativo passionale ed espressivo impostosi ormai da un decennio, uno stile costruito sulla cosiddetta *voix sombrée*, una vocalità, cioè, che, rispetto al passato, risultava inscurita dal punto di vista timbrico ed intensificata da quello sonoro.¹¹¹ Come sottolinea Budden, il modo stesso in cui Verdi impiegò tale espediente tradisce un approccio estremamente artificioso: il mi^{b3}, «non preparato attraverso piccoli intervalli come all'epoca di Rossini, ma attaccato direttamente da un'ottava sotto», si staglia come un «improvviso grido»; un grido, però, non giustificato a livello drammatico, utile soltanto come ornamento, quasi fosse un «effetto vocale da circo». ¹¹² Quel che Verdi forse non sospettava (o che forse, leggendo i giornali francesi, sapeva benissimo) è che, con questa trovata estranea al suo vocabolario, egli non compiaceva soltanto Mario, ma anche il pubblico del Théâtre Italien. A quell'altezza cronologica, infatti, era ancora apprezzatissimo da parte dei parigini il ricorso a suoni sopracuti emessi a voce piena con consonanza di testa (definiti, secondo abitudine, *faussets*), spesso contrapposti alla *voix sombrée* e al registro di petto. A questo proposito, si veda ciò che scriveva un critico francese nel dicembre del 1846, in occasione della prima esibizione di Settimio Malvezzi al Théâtre Italien con *Gemma di Vergy*:

¹⁰⁷ Si veda la recensione alla rappresentazione di *Otello* al Théâtre Italien nel 1843 citata *supra*, n. 57.

¹⁰⁸ BUDDEN, I, p. 213.

¹⁰⁹ LAWTON - ROSEN, *Verdi's Non-Definitive Revisions* cit., p. 204.

¹¹⁰ «Siccome quel passo mi sembra incomodo, così metto qui una variante delle due battute [...]. Caso mai non voglia fare il *falsette*, si può evitare [...]» scriveva Verdi a Mario (Milano, 23 ottobre 1846, in SIMONI, *Per la cabaletta de I due Foscari* cit., p. 332). La variante è riportata ora nell'edizione critica approntata da Giger (VERDI, *I due Foscari* cit., Appendix 2/Appendice 2).

¹¹¹ BEGHELLI, *Il "Do di petto"* cit., pp. 129-135.

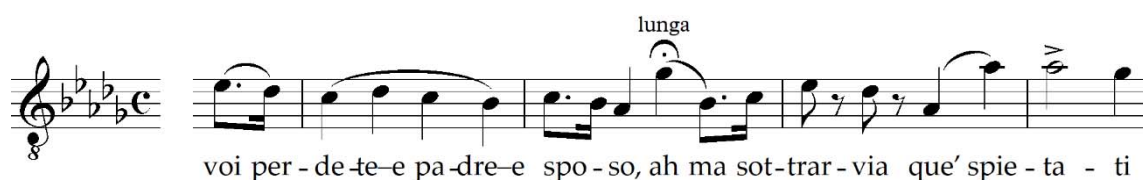
¹¹² JULIAN BUDDEN, «*Un bel sogetto (sic), delicato, ed assai patetico*», in *I due Foscari*, programma di sala (Teatro degli Arcimboldi, Stagione 2002-2003), Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 2003, pp. 48-59: 58.

Malvezzi, selon la méthode qui suivent en ce moment tous les ténors en Italie, chante constamment de poitrine. Cette méthode peut avoir son avantage pour le chant dramatique et énergique, mais on ne saurait disconvenir qu'elle se prête moins heureusement à l'expression des sentiments doux et calmes. Pour nous, au milieu de toutes ces belles notes de poitrine, nous aurions désiré par moment quelques sons de fausset, qui les auraient sans doute fait ressortir davantage par le contraste qu'offrent ces deux genres de voix, contraste dont l'art des nuances a tant à profiter.¹¹³

Se il $\text{mi}\flat_3$, per la sua anomalia rispetto ai canoni linguistici verdiani, ha richiamato l'attenzione degli studiosi, non altrettanto è avvenuto per un passaggio di natura per certi versi analoga situato poche battute prima. Ci si riferisce al $\text{sol}\flat_3$ posto sull'interiezione «ah» – presente in partitura, ma non nel libretto – che fa da cerniera tra le frasi *b* e *a''* della *lyric form* (Esempio 2).

ESEMPIO 2

GIUSEPPE VERDI, *I due Foscari*, estratto dalla nuova cavatina di Jacopo ("Sì, lo sento, Iddio mi chiama")



Si tratta di una nota acuta isolata, dotata di punto coronato (ribadito con l'indicazione «lunga»), che si staglia inaspettata nel periodare melodico fra il $\text{la}\flat_2$ con funzione dominantica che chiude la frase *b* e il $\text{si}\flat_2$ che apre la frase *a''*. Si può presumere che, per la sua prossimità all'estremo acuto del registro di petto, essa avrebbe richiesto una cosiddetta emissione *mista*, con l'ibridazione della consonanza di petto e di testa: la sua esecuzione non avrebbe dunque richiesto capacità vocali straordinarie. Eppure, anche questo salto all'acuto sembrerebbe essere stato concepito in vista delle caratteristiche di Mario. Anzitutto, come per il $\text{mi}\flat_3$, Verdi approntò una variante che escludeva *sic et simpliciter* la nota in questione: sarebbe stato l'interprete a scegliere la soluzione che più gli si addiceva. In secondo luogo – e ciò pare ancor più significativo – un acuto di tal genere, liberamente gestibile in quanto a durata ed intensità, sembra corrispondere a una delle qualità distintive che «La France musicale», nel 1841, riconosceva al cantante:

La voix de Mario est pleine de fraîcheur et de jeunesse. C'est surtout dans les notes élevées qu'elle a tout son charme et tout son éclat. Lorsqu'en développant à loisir une phrase mélodique d'un mouvement un peu lent, le chanteur arrive à quelqu'une des notes les plus hautes et les plus belles qu'il possède, et lorsqu'il peut s'y arrêter quelque temps et filer le son avec complaisance, il

¹¹³ A. M., *Chronique musicale*, in «La revue nouvelle», I/6, 15 janvier 1846, pp. 719-726: 721.

est sûr de toucher et de plaire. Le timbre métallique et doux, la force progressive du son, la facilité et l'abandon avec lesquels le chanteur laisse monter sa voix et se repose dans les régions élevées, tout cela cause à l'oreille et à l'âme une vive jouissance et emporte l'applaudissement.¹¹⁴

Nella già citata lettera a Mario, Verdi dichiarava di aver scritto la nuova cabaletta «alla cieca»: pur avendo «sentito parlare molto» del tenore, e avendo certamente letto quel che di lui scriveva la stampa, non era mai stato presente a una sua esibizione.¹¹⁵ Come attestano sia la tinta generale della cabaletta – che Emanuele Muzio, presente alla composizione, definiva giustamente «molto affettuosa»¹¹⁶ –, sia i particolari messi in rilievo – le fioriture, gli acuti –, questo presupposto si tradusse nell'adozione di un idioma per molti versi eterodosso rispetto ai principi estetici che animavano il compositore, ma perfettamente centrato sull'interprete.

La legittima attenzione che gli studiosi hanno rivolto alla nuova cabaletta della cavatina di Jacopo dipende ovviamente dallo statuto di variante d'autore che il brano possiede, e, di conseguenza, dalla sua rilevanza in ambito filologico. Se però, come nel nostro caso, l'interesse è incentrato sulla storia produttiva, ricettiva ed estetica, anche modifiche in apparenza meno importanti possono risultare altrettanto eloquenti. È il caso di un'ulteriore variante strutturale alla partitura rimasta finora ignorata. È risaputo che, prima di confezionare “Sì, lo sento, Iddio mi chiama”, Verdi aveva proposto a Mario una soluzione alternativa per rimpiazzare “Odio solo, ed odio atroce”. «Se la cabaletta della cavatina dei *Lombardi* le fa effetto, perché non potrebbe metterla nei *Foscari*? In questo modo ella otterrebbe ugualmente lo scopo, ed a me si toglierebbe la taccia di avere intruso un pezzo nuovo in un'opera vecchia».¹¹⁷ La pagina alla quale il compositore alludeva va identificata nella cabaletta “Come poteva un angelo” della cavatina di Oronte “La mia letizia infondere” (II, 7) de *I lombardi alla prima crociata*. Non è possibile stabilire se Verdi si riferisse al brano originale, composta per Guasco, oppure a quello alternativo, di larga diffusione, confezionato nel 1844 per il tenore Antonio Poggi.¹¹⁸ Comunque, almeno in teoria, tanto una versione come l'altra poteva soddisfare Mario. Entrambe le cabalette, infatti, erano provviste del carattere «soave e cantabile» desiderato, e almeno una delle due era già ben nota al cantante, che l'aveva certamente

¹¹⁴ C.[HARLES] M.[ERRUAU], *Théâtre-Italien*, in *FM*, IV/42, 17 octobre 1841, pp. 358-359: 358.

¹¹⁵ Lettera di Verdi a Mario, Milano, 23 ottobre 1846, pubblicata in SIMONI, *Per la cabaletta de I due Foscari* cit., p. 331.

¹¹⁶ Lettera di Muzio a Barezzi, Milano, 26 ottobre 1846, pubblicata in GARIBALDI, pp. 286-288: 287.

¹¹⁷ Lettera di Verdi a Mario, Milano, 17 ottobre 1846, pubblicata in SIMONI, *Per la cabaletta de I due Foscari* cit., pp. 330-331.

¹¹⁸ Sulle diverse versioni della cabaletta della cavatina di Oronte (oltre alle due citate ne esiste una terza, composta nel 1848 per Nicola Ivanoff), si veda DAVID KIMBELL, *Oronte's Cabalettas*, in «Studi verdiani», 19, 2005, pp. 11-57.

eseguita pochi mesi prima a Londra, quando interpretò per la prima volta *I lombardi alla prima crociata*. Alcuni autori hanno guardato con molto stupore al suggerimento di Verdi, che contribuisce a mettere in crisi l'immagine – ben radicata ma discutibile – di un artista difensore intransigente dell'intangibilità delle proprie opere.¹¹⁹ In ogni caso, fino ad oggi si era portati a credere che, vista la composizione di “Sì, lo sento, Iddio mi chiama”, la proposta avanzata dall'autore non ebbe alcun seguito: nuove fonti, invece, suggeriscono che le cose andarono in un modo diverso ed inatteso. Lo spartito per il suggeritore preparato dai copisti parigini,¹²⁰ oltre che una recensione coeva,¹²¹ attestano infatti che in occasione della prima rappresentazione de *I due Foscari* al Théâtre Italien fu eseguito un brano tratto da *I lombardi alla prima Crociata*, e, nello specifico, proprio dall'aria indicata da Verdi. Contrariamente a quanto ipotizzato dal compositore, però, dalla cavatina di Oronte non fu estratta la cabaletta, bensì il cantabile “La mia letizia infondere”, che andò a sostituire l'ultimo numero solistico di Jacopo, cioè l'aria “All'infelice veglio” (III, 13). Con ogni probabilità il compositore non fu direttamente responsabile dell'interpolazione, ma è verosimile che ne fu l'inconsapevole ispiratore. La manipolazione, infatti, avvenne certamente in uno stato avanzato della preparazione dell'opera, e perciò, presumibilmente, dopo la ricezione da parte di Mario della citata lettera di Verdi.¹²²

Com'è facile immaginare, una modifica di tal genere è tutt'altro che innocua. Dal punto di vista drammatico l'episodio subisce un complessivo ripensamento. Nella sua fisionomia originale, il numero è concepito come un desolato addio fra Jacopo a Lucrezia. Durante il recitativo l'uomo invoca il naufragio della nave che

¹¹⁹ Ci si riferisce in particolare a BUDDEN, I, p. 570, n. 31. L'idea secondo la quale Verdi considerasse le proprie opere intoccabili, un'idea costruita principalmente su parole dispensate in sede epistolare, risulta quantomeno discutibile se si guarda al modo in cui agiva il compositore, in particolare nelle prime fasi della sua carriera. Infatti, a fronte di prese di posizione contro manipolazioni non autorizzate che, nel corso degli anni, si fecero sempre più rigide e frequenti, è fuor di dubbio che almeno all'altezza cronologica della prima rappresentazione parigina de *I due Foscari* l'atteggiamento di Verdi in materia fosse ben più accomodante. Fino al 1846 – ma anche in seguito – il compositore approntò personalmente modifiche occasionali praticamente per ognuna delle sue opere, e non sollevò troppe obiezioni quando gli esecutori si presero la libertà di intervenire in varia misura sui testi.

¹²⁰ In tre volumi, conservato in F-Pn, Département de la Musique, L. 20041.

¹²¹ *Théâtre Italien. Première représentation de I Due Foscari [...]*, in «La presse musicale», III/38, 24 décembre 1846, pp. 2-3.

¹²² Lo conferma il fatto che le carte contenenti il manoscritto del brano alternativo non furono confezionate assieme al resto dello spartito del suggeritore, ma vennero aggiunte seriormente. Copiato su un fascicolo a parte, il cantabile della cavatina di Oronte fu rilegato prima dell'aria originale di Jacopo, la cui espunzione dall'esecuzione è attestata dai segni lasciati dalla cucitura dei fogli. L'interpolazione, inoltre, richiese la riscrittura di buona parte del testo verbale sia del recitativo fra Jacopo e Lucrezia che precede l'aria (“Donna infelice, sol per me infelice”), sia di quello del cantabile stesso: anche queste modifiche avvennero dopo la copiatura dello spartito, dal momento che i nuovi versi furono aggiunti, con un inchiostro diverso, sotto agli originali.

lo condurrà in esilio e la morte in mare, poiché la prospettiva di vivere lontano dalla famiglia gli è insopportabile; nell'aria si congeda dalla moglie, le affida il padre e i figli, e la esorta a portare con fierezza i nomi dei casati ai quali appartiene. Nella versione concepita a Parigi, ferma restando la funzione di episodio di congedo fra i due coniugi, il numero assume una tinta emotiva ben più risoluta. Nel recitativo Jacopo scaglia un anatema contro Venezia, che ride e festeggia ad onta delle sue sventure; nel cantabile esprime il desiderio di lenire il dolore di Lucrezia, instillando nel suo cuore la stessa letizia che rallegra la città. In generale, con questa modifica la fisionomia di Jacopo muta in modo sostanziale: la scena e l'aria originali confermano l'immagine, costruita nel corso del dramma, di un personaggio «passivamente coraggioso, romanticamente devoto alla città che l'ha cacciato, un uomo che riesce ad affrontare la prigionia e la tortura più prontamente dell'esilio»;¹²³ l'inserimento de "La mia letizia infondere" e le modifiche apportate al precedente recitativo trasformano Jacopo in un eroe tutt'altro che rassegnato al suo destino, furioso contro la patria matrigna e virile nel rincuorare la moglie (Tabella sinottica 1).

La ridefinizione dell'equilibrio drammatico, comunque, resta un effetto collaterale, dal momento che lo scopo dell'intervento era anzitutto musicale. Contrariamente a quanto avviene in ambito verbale, l'interpolazione non comporta riscritture sostanziali del testo musicale, né nella porzione originale conservata, cioè il recitativo "Donna infelice, sol per me infelice", né in quella intercalata, cioè l'aria "All'infelice veglio". Il recitativo subisce il taglio di una battuta e sporadici aggiustamenti utili ad adattare il canto al nuovo testo; l'aria, giustapposta alla scena senza alcuna sutura, viene trasposta di mezzo tono, da La maggiore a Si \flat maggiore, in modo da instaurare un nesso tonale col recitativo, impiantato sulla relativa Sol minore, mentre la sua linea vocale, oltre ad essere interessata da piccoli accomodamenti analoghi a quelli che riguardano il recitativo, risulta parcamente ornata in sede di codette (Esempio 3).

¹²³ BUDDEN, I, p. 189.

TABELLA SINOTTICA 1

Cavatina interpolata

<i>I due Foscari (Roma 1844)</i>	<i>I lombardi alla prima crociata</i>	<i>I due Foscari (Parigi 1846)</i>
<p>JACOPO Donna infelice, sol per me infelice, vedova moglie, a non estinto sposo. Addio... fra poco un mare Tra noi s'agiterà... per sempre!... almeno tutte schiudesse ad ingojarmi... tutte le sirti del suo seno. Taci, crudel, deh taci!</p> <p>LUCREZIA L'inesorabil suo core di scoglio, più di costor pietoso, frangesse il legno, ed una pronta morte quest'esule togliesse al suo lento morire...</p> <p>LUCREZIA paghi gli odii sariano e il mio desire. E il padre? e i figli? ed io?</p> <p>JACOPO Da voi lontano è morte il viver mio. All'infelice veglio conforta tu il dolore, de' figli nostri in core tu ispira la virtù. A lor di me favella: di' che innocente sono, che parto, che perdono, che ci vedrem lassù. Oh ciel, s'affretti al termine La vita mia penosa!...</p> <p>JACOPO Di Contarini e Foscari Mostrati figlia e sposa; che te non veggan piangere, gioirne alcuno può.</p>	<p>ORONTE La mia letizia infondere vorrei nel suo bel core! Vorrei destar coi palpiti del mio beato amore tante armonie nell'etere, quanti pianeti egli ha; ir seco al cielo, ed ergermi dove mortal non va!</p>	<p>JACOPO Donna infelice, sol per me infelice, vedova moglie, a non estinto sposo. Addio... fra poco un mare Tra noi s'agiterà... e per sempre!... intanto questa vil gente ah! sconoscenza lieta insulta al nostro pianto. Taci, crudel, deh taci!</p> <p>LUCREZIA Empia Venezia, a gemere dannata del mio dolor sarai nei di venturi, e fors'è scritto in Cielo</p> <p>già fatale e vicina l'ora tremenda della tua ruina. E i figli? e il padre? ed io?</p> <p>LUCREZIA Venezia ride e piangi tu cor mio. JACOPO La sua letizia infondere vorrei nel tuo bel core! Vorrei calmar gli spasimi del tuo dolente amore, dare alla tua bell'anima la pace che non ha; ir seco al cielo, ed ergermi dove mortal non va!</p>

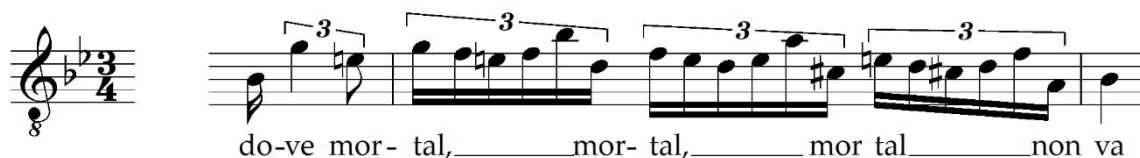
ESEMPIO 3

GIUSEPPE VERDI, *I lombardi alla prima Crociata*, codette della cavatina di Oronte ("La mia letizia infondere")

Versione originale



Versione "Mario" per *I due Foscari*



La tinta musicale generale, di contro, muta in modo radicale. "All'infelice veglio" è un'aria dolente e patetica, la cui linea vocale, costruita sulla tonalità di La^b minore e sviluppata in prevalenza nelle regioni centrali del registro tenorile, presenta un incedere lento e quasi esclusivamente sillabico, che ben traduce la mestizia espressa nel testo poetico. "La mia letizia infondere", invece, è un brano di spiccata vitalità: non per niente, nel suo contesto originario, viene utilizzato da Oronte per manifestare i propri teneri sentimenti nei confronti dell'amata Giselda. La melodia vocale risulta più elaborata di quella de "All'infelice veglio", ma, al tempo stesso, «meravigliosamente spontanea»: ¹²⁴ svolta in modo maggiore, su un modello ritmico reiterato e una tessitura medio-acuta, presenta sincopi, salti intervallari piuttosto ampi e numerose colorature che, come già segnalato, al Théâtre Italien furono ulteriormente accentuate.

Oltre che per carattere, i due brani si differenziano nettamente per struttura e tensione drammatica. "All'infelice veglio" è un'aria breve, dall'organizzazione bipartita piuttosto anomala. Dopo un'introduzione di due battute strumentali, prende avvio la melodia vocale di Jacopo organizzata in *lyric form*, secondo il modello *aa'bc*: in luogo delle sedici battute canoniche, tuttavia, se ne trovano quindici, dal momento che *c* ne conta solo tre. Ha quindi inizio la seconda parte, che a livello formale può essere considerata una ripetizione accorciata e variata della prima, secondo la struttura *db'c'*. Di quella che teoricamente doveva essere la quarta e ultima

¹²⁴ *Ivi*, p. 134.

battuta di *c* si appropria Lucrezia: a lei sono affidate le prime quattro misure, che servono ad introdurre nuovo materiale melodico (*d*); la parola torna quindi a Jacopo, che ripropone, variate, le ultime due frasi della prima parte (*b'* e *c'*). Anche in questo caso l'ultima frase (*c'*) consta di tre sole battute: il canto del tenore, infatti, è interrotto in modo repentino da Loredano, il cui sopraggiungere tronca l'aria e segna l'avvio di quello che, per funzione, può essere considerato un tempo di mezzo preparatorio al concertato che chiude il numero. "All'infelice veglio" si caratterizza insomma per una forma asimmetrica, svelta e fluida: Verdi manipola le strutture convenzionali in modo da introdurre eventi cinetici che interrompono la staticità delle sezioni liriche, ed assecondare così l'urgenza degli eventi drammatici. "La mia letizia infondere" si basa su presupposti formali del tutto differenti. La melodia vocale è ordinata secondo una regolare *lyric form*, composta di venti battute invece delle sedici convenzionali visto il raddoppio della frase finale (lo schema è $a_4a'_4b_4c_8$, dove *c* si suddivide in c'_4 e c''_4); a *c* seguono elaborate codette per dieci battute. Proprio la regolarità formale e l'abbondanza delle formule musicali di congedo rendono il brano nettamente conchiuso.

Non è un caso, del resto, che "La mia letizia infondere" fosse un'aria regolarmente fruita in maniera autonoma dal contesto per il quale era stata concepita: Hilary Poriss ha notato come già nella primavera del 1843, cioè pochi mesi dopo l'esordio assoluto de *I lombardi alla prima crociata*, essa fu interpolata in *Beatrice di Tenda* al teatro del Condominio di Pavia,¹²⁵ mentre la stampa periodica ottocentesca attesta la sua estesa circolazione come pezzo da concerto. È probabile che Mario stesso, prima di interpretarlo nel suo contesto originale all'Her Majesty's Theatre di Londra nel 1846, avesse già eseguito il brano in ambito cameristico. Stando ad un articolo di Francesco Regli, nel marzo del 1844, in occasione di un concerto tenutosi in un salotto parigino, il tenore cantò una non meglio precisata aria de *I lombardi alla prima crociata*:¹²⁶ sembra ragionevole ipotizzare che, per la popolarità che già poteva vantare, il brano in questione fosse proprio la cavatina di Oronte.

A conti fatti, la sostituzione de "All'infelice veglio" con "La mia letizia infondere" risulta del tutto coerente con il profilo artistico di Mario. Il brano interpolato permetteva al cantante di fare sfoggio del suo canto di grazia, e lo esentava da situazioni di calcata drammaticità. Inoltre, per colui che del pubblico del Théâtre

¹²⁵ HILARY PORISS, *Verdi meets Bellini. I Lombardi in Beatrice di Tenda's Castle*, in *Verdi 2001*, Atti del Convegno internazionale - Proceedings of the International Conference (Parma - New York - New Haven, 24 gennaio-1 febbraio 2001), a cura di Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin, Marco Marica, 2 voll., Firenze, Olschki, 2003, I, pp. 69-81.

¹²⁶ F.[RANCESCO] REGLI, *Curiosità del Giorno. Concerto datosi dalla Contessa Samoyloff nelle sue Sale a Parigi*, in «Il pirata», XI/78, 29 marzo 1844, pp. 309-310. Il programma dettagliato del concerto si legge nella prima nota a piè di pagina.

Italien era idolo indiscusso, era certamente più appagante congedarsi con una pagina di ampio respiro che lo vedeva assoluto protagonista invece che con un pezzo conciso e condiviso con altri personaggi.

Le recensioni della stampa parigina dimostrano che le modifiche strutturali che interessarono il testo de *I due Foscari* non solo aderivano perfettamente alle caratteristiche artistiche di colui che di tali modifiche fu l'ispiratore, ma erano anche corrispondenti al gusto dei frequentatori del Théâtre Italien. Stando ad un dettagliato resoconto della prima rappresentazione dell'opera redatto dagli Escudier, i due brani interpolati furono tra i più apprezzati dal pubblico: la cavatina di Jacopo, con la sua nuova cabaletta, fu salutata da «quatre salves d'applaudissemens à l'andante» e «bravos et applaudissemens répétés et trois fois répétés après la cabalette», con Mario «rappelé sur le théâtre»; l'aria de *I lombardi alla prima crociata* inserita nel terzo atto sollevò invece «enthousiasme général». ¹²⁷ Il giudizio della platea fu confermato dalla maggior parte dei critici, i quali, guarda caso, delle due pagine in questione apprezzarono soprattutto la delicatezza del contenuto melodico e dello stile di scrittura vocale. ¹²⁸

Che una ricezione di questo genere fosse il risultato di un preciso orizzonte estetico appare tanto più evidente se si osserva la ben differente accoglienza riservata al terzo numero solistico che Verdi e Piave assegnarono al personaggio di Jacopo, ovvero la scena "Notte!... perpetua notte" e l'aria "Non maledirmi, o prode" (II, 8). L'episodio, che vede Jacopo imprigionato e in preda alle allucinazioni, possiede caratteristiche diametralmente opposte a quelle che accomunano i due brani interpolati: forte tensione drammatica, libertà formale, orchestrazione espressiva, stile vocale concitato. ¹²⁹ Pochissimi critici francesi presero in considerazione il numero, se non per sottolinearne l'esito mediocre. «Au deuxième [acte], un grand air *agitato*, de Mario, excite un peu le chanteur à crier, et il ne produit que peu d'effet»: ¹³⁰ in altre parole, la reazione fredda del pubblico era conseguenza diretta del carattere musicale scelto dal compositore e restituito dall'interprete.

¹²⁷ ESCUDIER, *Théâtre-Italien*. – I due Foscari [...], in *FM*, IX/51, 20 décembre 1846, pp. 413-415: 413.

¹²⁸ Per uno sguardo generale sulla ricezione dei brani in questione si rimanda all'antologia di recensioni della "prima" parigina de *I due Foscari* raccolta da GARTIOUX, pp. 91-107.

¹²⁹ Per un'analisi del brano si veda BUDDEN, I, pp. 202-204.

¹³⁰ *Théâtre Italien. Première représentation de I Due Foscari [...]*, in «La presse musicale», III/38, 24 décembre 1846, pp. 2-3: 3.

6. Pressioni, resistenze, evoluzioni

I dati di botteghino e i commenti della critica provano che l'allestimento de *I due Foscari* rappresentò un buon successo per il Théâtre Italien. Ciò non toglie, però, che alcune pagine dell'opera, come appunto l'aria di Jacopo nel secondo atto, non appagarono le aspettative del pubblico, né soddisfecero gli interpreti. Dato questo presupposto, non stupisce che Mario, probabilmente incoraggiato dalla disponibilità dimostrata fino a quel momento da Verdi, dopo le prime rappresentazioni avanzò la richiesta di ulteriori modifiche. La lettera che egli inviò al compositore, ad oggi, risulta dispersa, ma sappiamo quel che gli fu risposto:

Ho letto con attenzione le sue osservazioni sui *Foscari*, ma sgraziatamente hanno percorso troppi teatri, perché ora possa fare quelle modificazioni, di cui quello spartito (com'ella dice) abbisogna. D'altra parte si tratta di allungare e di aggiungere ancora, ed io, se potessi, ne torrei.¹³¹

Già il tono asciutto e l'inciso «com'ella dice» tradiscono una punta di risentimento; ma il fatto che il compositore non prese affatto bene la proposta del cantante emerge in tutta evidenza da una successiva lettera sull'argomento che Mario indirizzò agli Escudier, certamente informati dei fatti:

Je ne comprend pas pourquoi M^r Verdi n'aurait pas été content de ma reponse – si j'ai fait quelque observation sur la partition des *Foscari* je l'ai faite plutôt sur le libretto – le quel nuit en quelque endroit à la musique – [...]

Je ne sais vraiment pas ce qu'il aurait pu mettre M^r Verdi de mauvaise humeur contre moi [–] si quelque journal ennemi du theatre Italien ne l'a pas flaté assez ce n'est pas ma faute. ce que je sais, c'est que j'ai chanté aussi bien qu'il m'était possible de le faire et que je suis persuadé que i due *Foscari* ont bien reussi[.]¹³²

Gli studiosi che si sono interessati a questi documenti hanno insistito soprattutto sui risvolti biografico-aneddotici della vicenda. La reazione contrariata di Verdi è stata descritta come una conseguenza della malcreanza di Mario: diverse fonti, in effetti, attestano che il cantante indugiò a ringraziare il compositore per le varianti introdotte in partitura e restituì il manoscritto della nuova cabaletta in ritardo, e solo dopo averlo fatto copiare, a dispetto di un esplicito divieto; come se ciò non bastasse, alcuni mesi più tardi avrebbe eseguito il brano sostitutivo a Londra senza l'autorizzazione dell'autore.¹³³ Che la sensibilità di Verdi fosse stata urtata è fuor di

¹³¹ Lettera di Verdi a Mario, s. l. [ma Milano], [1?] gennaio 1847, pubblicata in SIMONI, *Per la cabaletta de I due Foscari* cit., pp. 332-333.

¹³² Lettera di Mario a Marie Escudier, s. l., s. d., pubblicata in GIGER, *Introduzione* cit., pp. xxxiv-xxxix.

¹³³ Si vedano SIMONI, *Per la cabaletta de I due Foscari* cit., BUDDEN, I, pp. 212-213, e GIGER, *Introduzione* cit., pp. xxxviii-xxxix.

dubbio; ma nella stizza del compositore e nel conseguente stupore del cantante si possono riconoscere molto più che gli esiti di una condotta scortese. A ben guardare, le lettere succitate rispecchiano l'opposizione fra due universi estetici tanto lontani da risultare per molti versi inconciliabili. Da un lato si collocava un autore che, riutilizzando in modo personale l'utensileria compositiva consueta e sperimentandone di nuova, stava tracciando vie originali in seno alla tradizione operistica italiana: in particolare, erano quelli i mesi della composizione di *Macbeth*, una delle opere più sperimentali di Verdi – per la tematica meravigliosa, per la coerenza e la spregiudicatezza delle forme, per la concisione verbale, per la spettacolarità scenica, per l'ampliamento della tavolozza orchestrale. Dall'altro lato si collocava un cantante legato a capolavori ormai datati del canone operistico italiano, che anelava pagine vocali dal contenuto melodico delicato e pregnante, che gli consentissero di mettere a frutto il suo stile aggraziato e la sua indole sentimentale. Non stupisce dunque troppo che Verdi, dopo aver compiaciuto Mario con la composizione di un brano che, per molti versi, tradiva gli equilibri musicali e drammaturgici originali de *I due Foscari*, rifiutò di scendere un'altra volta a compromessi. Allo stesso tempo, però, anche Mario aveva le sue ragioni quando – al netto di questioni di *bon-ton* – confessava di non riuscire a capacitarsi del malumore suscitato nel compositore dalle sue osservazioni. In effetti, i suggerimenti del cantante erano tutt'altro che ingiustificati: non in termini assoluti, ma in relazione allo specifico contesto in cui erano stati formulati. I presupposti artistici da cui muoveva Mario, in fin dei conti, erano tarati sul gusto che si poteva presumere dominante in quel periodo presso il pubblico del Théâtre Italien, e il buon esito ottenuto dalle modifiche a *I due Foscari* da lui ispirate sembrano confermarlo. In altre parole, il cantante si faceva portatore di istanze utili a riformulare l'opera in modo da soddisfare non solo i suoi specifici bisogni di interprete, ma anche le aspettative nutrite, almeno in via ipotetica, da un'intera platea.

Lo strumento col quale Verdi avrebbe potuto misurare la liceità della posizione di Mario era la stampa parigina. In modo analogo a quanto già si era verificato con gli allestimenti di *Nabucodonosor* e de *Il proscritto*, i principali rimproveri che una parte della critica mosse a *I due Foscari* riguardavano i contenuti melodici della partitura e lo stile di scrittura vocale. «La mélodie, délayée avec cette déplorable facilité que vante l'Italie, est trop souvent dépourvue de charme et d'attrait» scriveva la «Revue et gazette musicale de Paris», al solito assai poco lusinghiera nei confronti di Verdi. Anche il canto, per la stessa rivista, aveva un carattere mediocre: «le chant, cette condition première de l'art musical, fait complètement défaut ou ne se produit que sous des formes banales».¹³⁴ Il rimprovero più circostanziato e, al contempo, più duro sulla vocalità verdiana lo espresse però Delécluze, che prese

¹³⁴ MAURICE BOURGES, *Théâtre Italien. I due Foscari, opéra en 3 actes, de Verdi*, in *RGMP*, XIII/51, 20 décembre 1846, pp. 403-404: 404.

spunto dall'allestimento de *I due Foscari* per sviluppare un'ampia requisitoria contro l'opera italiana recente. Da anni il critico del «Journal des débats» denunciava la «voie absolument fausse» intrapresa dai compositori italiani che, sulla scorta del cattivo esempio fornito per primo da Bellini, scrivevano «de la prétendue musique dramatique». Difetto capitale di tali autori era l'aver accordato all'orchestra il predominio sulle voci: così facendo, essi provocavano «la perte de l'art du chant italien» e «la ruine des gosiers les plus vigoureusement organisées». Di tale deriva Verdi era ritenuto uno dei principali responsabili. Non a caso, il critico faceva coincidere all'epoca dell'ingresso a Parigi delle opere del giovane compositore l'instaurarsi al Théâtre Italien di una vocalità esagerata e sgraziata: «Je dois dire toute la vérité : chose qui n'était point arrivée avant 1844, on *crie* maintenant et beaucoup trop souvent au Théâtre-Italien de Paris». E a fare le spese degli eccessi della scrittura verdiana sarebbe stato, addirittura, lo stesso Mario. Al tenore veniva infatti contestato un «trait en tour de force» inserito nella prima cavatina de *I due Foscari*: «j'engage ce chanteur à se défier de la puissance croissante de sa voix dans les rôles forcés du nouveau répertoire de l'école dramatique» intimava Delécluze.¹³⁵

Tuttavia, ancor più che nella critica avversa a Verdi, è in quella a lui solidale che, paradossalmente, si possono riconoscere indizi che giustificano i presupposti dai quali Mario muoveva le proprie istanze. Gli osservatori francesi che apprezzarono *I due Foscari* non costruirono e non argomentarono il loro giudizio sul riconoscimento di quei tratti dell'opera che oggi tenderemmo a considerare salienti – la snellezza drammatica, la sperimentazione formale, la raffinatezza orchestrale –, bensì su un'opposta valutazione dei medesimi elementi che i detrattori avevano condannato. Quel che premeva sottolineare ai fautori di Verdi era che *I due Foscari* rientrava nell'alveo della pura tradizione italiana, ancor più e ancor meglio di *Nabucodonosor* e de *Il proscritto*: e ciò proprio per il suo contenuto di melodia e di canto. Agli occhi di molti, la caratteristica più apprezzabile dell'opera, e la più apprezzata dal pubblico del Théâtre Italien, era l'adesione al «genre mélodique»:¹³⁶

Dans cette nouvelle partition, le musicien s'est montré moins avare de mélodies d'une ampleur suffisante, et telles qu'il en faut aux artistes italiens pour développer leurs belles voix. On a beau dire et beau faire : la musique dite savante, et que nous appellerons tout simplement ennuyeuse, ne conviendra jamais aux peuples du Midi. Ils ont une imagination vive, colorée ; c'est par la couleur qu'on les saisit, qu'on les passionne, et les simples combinaisons de l'orchestre les trouveront toujours froids et insensibles. Or, le public qui fréquente l'Opéra-Italien sent de la même manière que le public de Naples et de Milan. C'est avec la mélodie qu'on le touche, qu'on le séduit, et

¹³⁵ [ÉTIENNE-JEAN] DELÉCLUZE, *Théâtre Royal Italien. [...] Première représentation de I due Foscari [...]*, in *JDD*, 29 décembre 1846.

¹³⁶ «La partition de *I due Foscari* a des allures peut-être moins excentriques que les autres du même maître ; elle se rapproche plus du genre mélodique»: *Théâtre Italien. Prem. représ. de I Due Foscari [...]*, in «Le charivari», xv/345, 21 décembre 1846, p. [2].

les succès durables ne s'obtiennent qu'à l'aide de cette heureuse faculté qui est la poésie de la musique.¹³⁷

Viene facile credere che le modifiche ispirate da Mario abbiano avuto un ruolo non marginale nel delineare una ricezione di tal genere.

Quanto la percezione del gusto e delle aspettative del pubblico locale, e in particolare di quello che frequentava il Théâtre Italien, abbia inciso sul discorso sviluppato dai francesi attorno alla musica di Verdi lo si può misurare in modo emblematico sulla produzione pubblicistica degli Escudier. I due editori-giornalisti, che furono i primi e i più rumorosi sostenitori del compositore in Francia, per promuovere il loro protetto misero in campo, in tempi assai precoci, un genere di narrazione nel quale le parole "melodia" e "canto" ricoprivano ruoli chiave. Verdi veniva descritto come «le nouveau génie» dell'opera italiana, capace di aprire nuove prospettive – con la scelta dei soggetti, l'orchestrazione, le forme –, ma anche di coltivare le caratteristiche précieuses di un autore della sua nazionalità, cioè, anzitutto, proprio la qualità della scrittura vocale e dell'inventiva melodica. Di *Nabucodonosor*, per esempio, venne esaltato il magistrale trattamento delle voci,¹³⁸ mentre *Ernani* fu presentata come un'opera la cui melodia «coule à pleins bords».¹³⁹ Questo genere di considerazioni, nel tempo, si fecero sempre più frequenti e sostanziose, in quanto utili a rinnegare le considerazioni diametralmente opposte che altri osservatori francesi esprimevano sul medesimo argomento. Il successo de *I due Foscari*, così, servì agli Escudier per inviare una risposta polemica a chi, fin dall'esordio parigino di *Nabucodonosor*, aveva dichiarato che Verdi «manquait de mélodie»: secondo i due editori, l'inventiva tematica riconoscibile nella nuova opera era addirittura superiore a quella che poteva vantare un autore come Bellini, che della melodia italiana era uno degli emblemi.¹⁴⁰

¹³⁷ *Revue dramatique. Premières représentations. Opéra-Italien. I due Foscari [...]*, «L'indépendant», IX, 22 décembre 1846, p. [1].

¹³⁸ ESCUDIER, *Nabuchodonosor, opéra seria en quatre actes [...]*, in *FM*, VIII/42, 19 octobre 1845, pp. 329-330: 329.

¹³⁹ Escudier, *Galerie des compositeurs célèbres. - G. Verdi*, in *FM*, VIII/50, 14 décembre 1845, pp. 393-395: 394.

¹⁴⁰ «J'ai entendu, après le succès de *Nabucho*, des raisonnements assez curieux ; on prétendait que Verdi n'avait que la science des effets, et qu'il manquait de mélodie ; oui vraiment c'est là une critique facile pour les gens disposés, quoi qu'il advienne, à dénigrer tout ce qui est jeune, tout ce qui est beau, tout ce qui est grand. Que diront ces gens envieux, après l'exécution d'*I due Foscari*. Je ne sache pas qu'il existe un ouvrage dans le répertoire où la mélodie soit plus élégante, plus variée, plus originale et plus abondante ; Bellini a trouvé des inspirations touchants et poétiques, mais à coup sûr il n'en a pas produit de plus poétiques, de plus passionnées et de plus émouvantes que celle d'*I due Foscari*» : ESCUDIER, *Théâtre-Italien. - I due Foscari [...]*, in *FM*, IX/51, 20 décembre 1846, pp. 413-415.

Dichiarare che Verdi padroneggiava sia il canto che la melodia, tuttavia, non era una risposta né sufficiente né adeguata per confutare le affermazioni di coloro che sostenevano il contrario, tanto più che questi ultimi potevano appellarsi ad un fatto incontrovertibile: che le opere del giovane compositore, nonostante tutto, facessero ad ambientarsi al Théâtre Italien, l'«école de chant» di Parigi. Nei mesi successivi all'allestimento de *I due Foscari* gli Escudier adottarono perciò una diversa strategia comunicativa, che puntava a dimostrare che le ragioni delle difficoltà incontrate dalla musica di Verdi presso il pubblico francese andavano cercate nella novità, e non nella presunta mediocrità, dello stile melodico e di quello vocale. Tale argomentazione trova sviluppo in due articoli assai significativi, pubblicati su «La France musicale» nel 1847.

Il primo, intitolato *La mélodie de l'harmonie*,¹⁴¹ esordisce come trattazione teorica di ampio respiro sul concetto di melodia, per poi trasformarsi in testo militante. Il punto di partenza è la distinzione fra tre diverse tipologie di melodia: la «mélodie fugitive», frutto di un'ispirazione improvvisa e geniale, caratteristica della musica strumentale; la melodia «réligieuse», grandiosa e nobile, traduzione delle verità della fede cristiana, propria della musica sacra; la melodia «dramatique», ovvero quella «appliquée au drame lyrique», che si profila come un «mélange de toutes les passions terrestres». Su quest'ultima si concentra in particolare l'attenzione dell'autore. La melodia drammatica possiede due caratteristiche fondanti: è italiana per nascita, e non stazionaria per natura. Partendo da Scarlatti – indicato come suo inventore – e passando di compositore in compositore, essa evolve secondo «une marche progressive»: «Il a fallu deux siècles pour élever l'art lyrique au point où il est arrivé de nos jours ; certes, aucun art n'a subi plus de transformations que l'art musical appliqué au théâtre ; le progrès s'est opéré peu à peu, lentement ; chaque compositeur a eu son genre». Verdi rappresenterebbe il punto culminante di tale processo evolutivo. La novità del suo stile melodico non rompe con una tradizione cristallizzata, ma procede nel solco di una storia secolare di inesausta trasformazione:

Quelle est belle, simple, intéressante, toute cette école italienne, inspirée par une mélodie élégante, vive, caressante et toujours pleine de séductions. Elle a toujours marché vers le progrès : Bellini, Donizetti, Rossini, Rossini surtout, l'ont élevée à un degré de splendeur inouï ; et lorsqu'on croyait que le feu s'était éteint dans cette braisière musicale, Verdi apparaît ; Verdi, l'homme de la scène, l'homme qui donne la vie aux personnages, qui anime les situations ; Verdi, qui fait de la mélodie l'applications la plus noble, et dont le génie s'applique surtout à exprimer la vérité du drame ; c'est toute une transformation.

In ultima analisi, i francesi, che fino a quel momento avevano individuato nella musica di Verdi soprattutto effettismo sonoro e drammatico, non potevano tardare

¹⁴¹ ESCUDIER, *La mélodie de l'harmonie* (1^{er} article), in *FM*, x/22, 30 mai 1847, pp. 183-184

a riconoscere anche il giusto valore del suo stile melodico, innovativo come la più illustre tradizione italiana vuole:

Éclos sous le soleil qui a vu naître Cimarosa, Paisiello, Spontini, Cherubini, Donizetti, Bellini, et l'immortel Rossini, Verdi n'est pas encore compris de toutes les intelligences. En France, il a frappé les masses par ses effets grandioses, et entraînants ; mais la lumière se fait jour, et la nouvelle étoile éclairera tôt ou tard notre monde musical de ses rayons de feu, car là est l'avenir.

Il secondo articolo, pubblicato a distanza di qualche settimana dal precedente e ad esso strettamente collegato, possiede un'ampiezza e una densità di contenuto nettamente inferiore, eppure mostra in modo altrettanto eloquente una prospettiva critica precisa. Si tratta di un breve trafiletto col quale gli Escudier comunicavano la presenza a Parigi del tenore Carlo Guasco, primo interprete di *Ernani* e de *I lombardi alla prima Crociata*, allora ancora sconosciuto al pubblico locale:

Le célèbre ténor Guasco est toujours à Paris ; il partira dans un mois pour St-Petersbourg. Nous avons entendu chanter à ce ténor la romance d'*Attila*, de Verdi, et rien ne peut, selon nous, lui être comparé. C'est une école toute nouvelle. À ceux qui n'ont pas encore compris, à Paris, la musique du célèbre compositeur italien, nous dirons : Entendez Guasco, et si vous n'êtes pas émus, touchés jusqu'aux larmes par cette musique et cette voix, c'est que vous n'avez rien dans la tête et dans le cœur.¹⁴²

Come si è già visto,¹⁴³ fin dalla prima metà degli anni Quaranta i critici francesi avevano introdotto nel loro vocabolario la definizione di «nouvelle école lyrique italienne», con la quale identificavano una nuova tipologia di cantanti che si andava affacciando sul palcoscenico del Théâtre Italien. Caratteristico degli appartenenti a questa scuola era un canto declamato e potente, coerente all'incremento di caratura drammatica delle opere italiane coeve. Si è visto anche che una parte consistente della critica salutò in modo tutt'altro che entusiastico lo stile praticato da tali interpreti, tacciandolo spesso di strabordare nell'urlo. L'articolo degli Escudier si inserisce in quel dibattito critico, ma da una prospettiva peculiare, che, anche alla luce di successivi interventi sulle medesime tematiche, può essere illustrata nei seguenti termini. Assunto che Verdi era un innovatore dal punto di vista della scrittura vocale, le sue opere richiedevano interpreti particolari. Questi non andavano ricercati fra i cantanti usi allo stile del passato, bensì fra quelli della «nouvelle école»: e, a scendere, non fra i tanti mediocri ricondotti a tale corrente che nel corso degli anni erano transitati sul palcoscenico del Théâtre Italien, ma fra quelli di indubbia eccellenza, come Guasco, esponenti di una tendenza interpretativa autenticamente e completamente nuova («une école toute nouvelle»). Grazie alle esibizioni di questi ultimi, il pubblico parigino avrebbe avuto la possibilità di comprendere la reale

¹⁴² *Nouvelles - Paris*, in *FM*, x/29, 18 juillet 1847, pp. 241-242.

¹⁴³ Si veda *supra*, § 2.2 della Seconda parte.

qualità della scrittura vocale e, più in generale, della musica di Verdi: una musica che nulla aveva a che fare con le urla sgraziate, ma che, invece, era in grado di commuovere «jusqu'aux larmes». Per avvalorare le loro posizioni, gli Escudier presero come esempio la romanza di Foresto “Che non avrebbe il misero” (*Attila*, III, 12). Questo brano, secondo una convincente tesi proposta da Emanuele Senici, presenta effettivamente caratteristiche che lo rendono esemplificativo del personale stile melodico e vocale del Verdi coevo – la compattezza strutturale, la costruzione melodica su brevi incisi, la modesta estensione, l'assenza di coloratura.¹⁴⁴

A quell'altezza cronologica, tuttavia, le idee promosse dagli Escudier non solo erano lontane dall'occupare una posizione egemonica, ma prestavano il fianco a obiezioni che, in quel determinato contesto, una parte consistente del pubblico doveva ritenere tutt'altro che irragionevoli, tanto più per il fatto che a formularle erano spesso voci di riconosciuta autorevolezza. Tale fu il caso dell'attacco frontale che François-Joseph Fétis mosse a Verdi con due celebri articoli pubblicati nel 1850.¹⁴⁵ Ben noti agli studiosi, tali scritti meritano qui un'ulteriore menzione, e non solo per il fatto che le polemiche che essi innescarono segnarono una delle fasi più acute dello scontro in atto in Francia tra le fazioni pro e contro Verdi. Fra gli anni Quaranta e Cinquanta Fétis era il decano della critica francese e una delle massime autorità internazionali nell'ambito della musicografia. Suoi articoli (non di rado polemici) inerenti il panorama musicale coevo venivano pubblicati con regolarità sulla prestigiosa «Revue et gazette musicale de Paris», da lui stesso fondata nel 1827. Tale rivista fu a lungo il principale baluardo dell'antiverdismo francese: come ha giustamente sottolineato Katharine Ellis, le ragioni di una simile avversione risiedevano anzitutto nella rivalità commerciale fra l'editore Louis Brandus – da metà degli anni Quaranta proprietario della rivista – e gli Escudier.¹⁴⁶ Gli articoli di Fétis, dunque, vanno rapportati ad un preciso indirizzo editoriale, che, con ogni probabilità, ne influenzò quantomeno il tono; tuttavia, ciò che qui interessa osservare non sono le ragioni per le quali il critico francese stroncò la musica di Verdi, bensì gli strumenti utilizzati per farlo. Massimo Mila, che per primo si è interessato agli scritti in questione, ha messo in luce i numerosi fraintendimenti e i palesi errori

¹⁴⁴ Si veda EMANUELE SENICI, *Per Guasco, Ivanoff e Moriani: le tre versioni della romanza di Foresto nell'Attila*, in *Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, a cura di Stefano La Via e Roger Parker, Torino, EdT, 2002, pp. 273-288.

¹⁴⁵ FÉTIS PÈRE, *Verdi. (Venise, 10 septembre 1850)*, in *RGMP*, XVII/37, 15 septembre 1850, pp. 308-311, e ID., *Verdi. (Deuxième et dernier article)*, in *RGMP*, XVII/39, 29 septembre 1850, pp. 322-325.

¹⁴⁶ Si veda KATHARINE ELLIS, *Music criticism in nineteenth-century France. La Revue et Gazette musicale de Paris, 1834-80*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 194-200.

presenti nelle argomentazioni di Fétis: difetti, questi, che tradiscono una predisposizione estetica spiccatamente conservatrice, se non reazionaria.¹⁴⁷ Quel che non è stato finora rilevato, però, è che le articolate riflessioni del critico si collocano al centro delle tematiche di nostro interesse. Esse, in effetti, muovono da due presupposti fondamentali: che «la pauvreté d'idées mélodiques n'a jamais été plus complète que dans les œuvres de l'auteur d'*Ernani*», e che lo stile di Verdi rappresenta «la cause principale de la décadence actuelle de la musique dramatique en Italie, et particulièrement de l'art du chant».¹⁴⁸ Tesi, dunque, tutt'altro che nuove, ma che prima d'allora non erano mai state messe in uguale evidenza. La rilevanza degli articoli di Fétis, infatti, risiede nell'aver fissato una volta per tutte e in termini inequivocabili le deficienze che buona parte della critica francese da tempo contestava a Verdi, e, soprattutto, nell'aver imposto l'argomento all'attenzione di tutto il mondo musicale, anche al di fuori dei confini francesi. Per l'autorevolezza della voce che li esprimeva, per l'importanza della rivista che li ospitava, e per il peso del loro contenuto, gli articoli di Fétis ebbero infatti in breve tempo enorme risonanza internazionale.¹⁴⁹ In ambito italiano, in particolare, infiammarono una lunga *querelle* giornalistica, che coinvolse personaggi di spicco del panorama musicale, fra i quali l'editore Ricordi. Questi, pochi giorni dopo la pubblicazione del primo articolo di Fétis, si era premurato di contattare Verdi per domandargli quale contegno mantenere. La risposta del compositore – già pubblicata da Mila – fu tutt'altro che accomodante:

Se vuoi infine che ti dica la mia opinione sul merito reale dell'articolo Fétis ti dirò che si poteva fare ben meglio. Si poteva provare di più, dire un po' meno di bugie, e non contraddirsi tanto. Egli m'accusa di mancanza totale d'originalità e d'idee, e più avanti dice che ha visto nel tuo archivio centinaia di spartiti morti appena nati per mancanza d'idee. Se questi spartiti mancanti d'idee sono caduti, come stà che i miei ugualmente mancanti d'idee girano dappertutto. Le *grida!!* Buon Dio! Il Paladino d'Halevy, di Mayerber che accusa me di gridare!! un po' di pudore Sig.^r Fétis! Poi è falso che io trovo l'effetto soltanto nelle grida. Non so se il Duetto ed il Sonnambulismo del Macbet sieno belli ma so che producono un effetto non comune, perché non è mai stato comune in nessun tempo ripetere i pezzi e tre e quattro volte. Ebbene!... Dove si grida?... E l'ave maria? ed il Duetto tra padre e figlia della Miller?... et... et... Il confronto delle pagine fra me e Bellini Donizetti e Rossini non è che un gioco di parole falso e puerile. E in quanto poi al gridare d'Italia, ed al cantare di Parigi è cosa da far ridere i sassi. Ed il Sig.^r Fétis si chiama un critico?... [...] Ma buona notte al Sig.^r Fétis!!!¹⁵⁰

¹⁴⁷ Si veda MASSIMO MILA, *Fétis e Verdi, ovvero gli infortuni della critica*, in *Atti del III congresso internazionale di studi verdiani*, Milano, 12-17 giugno 1972, Parma, Istituto di studi verdiani, 1974, pp. 312-321.

¹⁴⁸ FÉTIS PÈRE, *Verdi. (Venise, 10 septembre 1850)* cit., p. 308.

¹⁴⁹ Per una ricostruzione dettagliata della polemica giornalistica che gli articoli di Fétis suscitarono si veda PAOLA COLOMBO, *Fétis-Verdi: cronaca di una polemica*, in «Nuova rivista musicale italiana», XXV/3-4, 1991, pp. 391-425.

¹⁵⁰ Lettera di Verdi a Ricordi, Bologna, 4 settembre [ma ottobre] 1850, pubblicata in MILA, *Fétis e Verdi* cit., pp. 312-313.

Questo scritto infuocato dimostra come Verdi fosse tutt'altro che insensibile al dibattito che si svolgeva in Francia attorno alla sua musica. Se si vuol prestar fede a successive parole vergate dal compositore stesso, la rabbiosa indignazione suscitata dagli scritti di Fétis fu elaborata e smaltita in modo piuttosto rapido: l'iniquità e la volgarità riscontrate nei ragionamenti del critico portarono Verdi a dichiarare, a distanza di poche settimane dalla lettera indirizzata a Ricordi, la propria indifferenza verso tutta la faccenda.¹⁵¹

Ciò non toglie, però, che gli articoli di Fétis e le polemiche che essi suscitavano misero Verdi di fronte ad una scomoda verità: che la sua musica, a Parigi, continuava ad incontrare i soliti problemi. Erano passati tre anni dalle tormentate vicende del primo allestimento francese de *I due Foscari*, ma le incomprensioni e le idiosincrasie allora emerse non solo non erano state superate, ma si erano addirittura aggravate. Chi, subito dopo l'esordio di quell'opera, avesse osservato il percorso che la musica di Verdi seguì in ambito francese, avrebbe avuto buone ragioni per credere ad un futuro prolifico. Nonostante le reazioni contrastanti del pubblico e della critica locali, a quell'altezza cronologica il compositore poteva già vantare tre opere montate sul palcoscenico del Théâtre Italien, due delle quali di successo (*Nabucodonosor*, e, in misura minore, proprio *I due Foscari*), nonché la prospettiva dell'esordio all'Opéra, che si sarebbe concretizzata pochi mesi più tardi con *Jérusalem*. Quando uscirono gli articoli di Fétis, quel processo di acclimatamento sembrava essersi interrotto. Per quanto riguarda la presenza della musica di Verdi all'Opéra, qui è sufficiente notare che la prima produzione di *Jérusalem* non ebbe prosiegui, se non in trattative naufragate per la creazione di un'opera nuova. Al Théâtre Italien la situazione era addirittura peggiore. In tre stagioni d'opera (1847-48, 1848-49 e 1849-50) i cartelloni dell'istituzione non avevano accolto alcun titolo nuovo di Verdi, ma soltanto una manciata di repliche di *Nabucodonosor* e de *I due Foscari*.¹⁵² Progetti per nuove immissioni di musica verdiana, in realtà, non erano mancati; ma il fatto che nessuno di essi si fosse concretizzato è sintomo di condizioni ambientali divenute particolarmente inospitali. In quel periodo, infatti, i direttori dell'istituzione puntarono in modo risoluto sul repertorio tradizionale. A dominare nei cartelloni era il nome di Rossini, seguito da quelli di Donizetti e Bellini. Alcuni critici salutarono tale evoluzione come un benefico ritorno verso l'unico ingrediente che il pubblico del Théâtre Italien apprezzava e domandava, cioè la melodia, i cui positivi effetti interessavano anche – e soprattutto – i modelli di canto

¹⁵¹ Si veda la lettera di Verdi a Escudier, Busseto, 29 novembre 1850, di prossima pubblicazione in *CVE*, e parzialmente trascritta in *MILA, Fétis e Verdi cit.*, p. 321.

¹⁵² Per i dati stagionali si veda *supra*, § 1.4 della Prima parte, e la Cronologia in Appendice 1.

promossi, a partire dal presupposto secondo il quale la musica «*mélodieuse et vraiment musicale*» richiede «*des chanteurs habiles*», mentre quella «*prétendue dramatique*» impiega soltanto «*la force des poumons*».¹⁵³ Alle scelte di programmazione, in effetti, corrispose una politica di reclutamento del personale artistico che favoriva i cantanti appartenenti a quella che i francesi etichettavano come “*ancienne école*”. In particolare, in quegli anni la principale attrazione della *troupe* fu il contralto Marietta Alboni, allieva di Rossini e straordinaria interprete della sua musica, la quale, fin dalla sua prima apparizione in *Semiramide* nel 1847, fu accolta non solo come una cantante dalle qualità eccezionali, ma anche come colei che, dopo gli eccessi vocali dell’«*école dramatique*», riportava il Théâtre Italien alla sua autentica funzione di «*école de chant*», reintroducendovi «*la belle, la bonne, la véritable méthode italienne*», fatta di agilità, eleganza e moderazione.¹⁵⁴

La misura di quanto teorie estetiche di tal genere, in quel periodo, fossero pervasive e, alla fin fine, vincenti, lo fornisce l’evoluzione degli strumenti retorici adoperati dagli Escudier per promuovere la musica di Verdi. Preso atto che l’immagine fino ad allora proposta di un autore al tempo stesso erede ed innovatore della tradizione melodica italiana non aveva dato i frutti sperati, i due editori-giornalisti corsero ai ripari e cambiarono rotta. L’occasione fu fornita dal successo italiano di *Luisa Miller*. Nel dicembre del 1850 – cioè nel bel mezzo della polemica con Fétis – Léon Escudier pubblicò un articolo nel quale si rendeva conto dell’ampia circolazione dell’opera nei teatri della penisola, e si elogiava lo stile compositivo impiegato da Verdi:

Depuis les grands triomphes de Rossini, jamais peut-être on n’avait fêté avec plus d’enthousiasme un ouvrage dramatique. *Luisa Miller* produit une véritable révolution musicale. Le maître a changé presque entièrement sa manière dans cette partition, où les mélodies abondent. Ceux qui ont reproché à Verdi de faire trop de bruit, vont cette fois sans doute lui adresser le reproche contraire. Il y a dans cet ouvrage des beautés magistrales ; mais ce qui frappe surtout, ce sont les moyens simples que le compositeur a employés pour produire de grands effets.¹⁵⁵

L’argomento venne riproposto e precisato poche settimane più tardi, quando un brano di *Luisa Miller* fu eseguito nel corso di un concerto organizzato a Parigi dagli stessi Escudier:

Verdi s’est tout à fait éloigné, dans cet opéra, du système musical qu’il avait jusqu’à ce jour adopté ; ses mélodies sont simples, élégantes, originales à la belle manière de Rossini, et son instrumentation,

¹⁵³ R. (pseud. di ÉDOUARD MONNAIS), *Théâtre Italien. (Clôture de la saison)*, in RGMP, XVII/18, 5 mai 1850, pp. 150-151: 151.

¹⁵⁴ [ÉTIENNE-JEAN] DELÉCLUZE, *Théâtre Royal Italien. Début de M^{lle} Alboni [...]*, in JDD, 5 décembre 1847.

¹⁵⁵ L.[ÉON] ESCUDIER, *Luisa Miller*, in MUS, II/48, 1 décembre 1850, pp. 368-369: 368.

assure-t-on, est toute une nouveauté. Le maître, pour imposer silence à des détracteurs systématiques, a évité le bruit de l'orchestre, et une trop grande complication dans les masses chorales : et pourtant cette partition est d'un effet magistral.¹⁵⁶

A ben vedere, l'idea cardine sulla quale si reggevano questi scritti non era originale, ma importata dalla stampa italiana. Dopo il suo esordio a Napoli e durante il primo anno di circolazione nella penisola, *Luisa Miller* fu salutata da vari critici locali come una creazione destinata ad inaugurare una nuova direzione nel teatro d'opera italiano.¹⁵⁷ Questo genere di inquadramento critico – che, tra l'altro, nel corso del tempo si sarebbe rivelato assai pregnante: basti pensare alla sua rielaborazione nello studio del 1859 di Abramo Basevi, il quale si servì della formula, divenuta poi celebre, di «seconda maniera»¹⁵⁸ – non fu però riproposta in modo del tutto fedele dagli Escudier. Dagli scritti critici italiani consacrati a *Luisa Miller* questi ultimi avevano mutuato gli apprezzamenti per l'economia di mezzi, l'orchestrazione curata e il trattamento elegante delle masse corali, ma ignorato l'entusiasmo per l'eccellente interconnessione fra musica e dramma e per l'utilizzo plastico delle forme: elementi, questi ultimi, additati dagli osservatori italiani come i più innovativi dell'opera, ma che, in fin dei conti, risultavano marginali se rapportati alle coeve aspettative del pubblico del Théâtre Italien. Di contro, gli Escudier esaltarono un ingrediente che i loro omologhi italiani non avevano ritenuto particolarmente meritevole, o, addirittura, avevano in alcuni casi apertamente criticato: la melodia. Per esempio, nello studio più corposo dell'opera prodotto in quel periodo in ambito italiano – uno studio che gli Escudier ebbero certamente per mano –, l'autorevole Alberto Mazzucato, peraltro assai generoso di apprezzamenti per Verdi, non esitò a definire la melodia di *Luisa Miller* «poco rotonda», scarsa di inventiva e manchevole di adeguato sviluppo, spesso frammentata in una «declamazione violenta» che sfocia nel «grido». A detta del critico, poi, il ricorso a quest'ultimo espediente espressivo, benché limitato rispetto alle precedenti prove del compositore e perlopiù motivato dal punto di vista drammatico, all'atto esecutivo risultava addirittura più invasivo, a ragione della maggior levità orchestrale.¹⁵⁹ Giudizi di tal genere, a ben vedere, si avvicinavano pericolosamente a quelli che da anni formulavano gli oppositori francesi di Verdi: non stupisce, perciò, che gli Escudier non si limitarono a celarli ai propri lettori, ma ne capovolsero il portato. Da punto debole, la melodia

¹⁵⁶ L.[ÉON] ESCUDIER, *Notre concert*, in *MUS*, II/52, 29 décembre 1850, pp. 397-398: 397.

¹⁵⁷ Per questo genere di ricezione di *Luisa Miller* si veda EMANUELE SENICI, *Verdi's Luisa, a Semiserious Alpine Virgin*, in «19th-Century Music», XXII/2, 1998, pp. 144-168: 165 *et passim*.

¹⁵⁸ ABRAMO BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, Tofani, 1859 (edizione critica a cura di Ugo Piovano, Milano, Rugginenti, 2001).

¹⁵⁹ Lo studio al quale ci si riferisce fu pubblicato in cinque puntate (dal 22 settembre al 17 novembre 1850) sulla «Gazzetta musicale di Milano»: [ALBERTO] MAZZUCATO, *Luisa Miller. Melodramma tragico in tre atti [...]*, in *GMM*, VIII/38-39-40-41-46. Le citazioni sono tratte dalla terza puntata.

diventava nei loro scritti l'ingrediente più caratteristico e riuscito dell'opera. Anche la reiterata evocazione del nome di Rossini, del tutto assente nella stampa italiana, deve essere messa in relazione a quello stesso approccio critico e promozionale: indicare nella «belle manière» del compositore pesarese l'ascendente diretto dello stile melodico di *Luisa Miller*, per quanto oggettivamente discutibile, corrispondeva a legittimare Verdi quale erede e continuatore della migliore tradizione italiana. Probabilmente, nella foga della polemica, gli Escudier non si resero però conto che simili argomentazioni risultavano incoerenti e potenzialmente controproducenti rispetto ai loro obiettivi: affermare che Verdi, concentrandosi sulla melodia ed escludendo il rumore, avesse studiamente adottato un sistema musicale opposto a quello fino a quel momento praticato, significava, per assurdo, legittimare le censure che da tempo i loro contendenti francesi decretavano.

Nel giro di qualche mese la disputa innescata da Fétis si smorzò, ma il nodo critico attorno al quale essa si era sviluppata era ben lontano dallo scioglimento. Con l'avvicendamento al Théâtre Italien di direttori che nelle loro precedenti esperienze impresariali avevano puntato in modo deciso sulla musica di Verdi (Benjamin Lumley e Alessandro Corti) o che sentivano la necessità di rinnovare il repertorio (Cesare Ragani), il nome del compositore di Busseto tornò gradualmente ad occupare un posto di rilievo nella programmazione dell'istituzione.¹⁶⁰ Durante le quattro stagioni d'opera comprese fra l'ottobre del 1850 e il maggio del 1854 si contarono diverse repliche di *Nabucodonosor* e, soprattutto, di *Ernani* (per le quali fu utilizzato talvolta il libretto originale, talvolta il solito rimaneggiamento creato in terra francese); inoltre, fecero il loro esordio *Luisa Miller* (7 dicembre 1852) e un frammento di *Attila* (19 maggio 1853). Per una parte della critica locale, tuttavia, il rinnovato confronto con la musica di Verdi non determinò un'evoluzione degli strumenti analitici e delle posizioni estetiche. Gli esempi che lo dimostrano sono numerosi. Vi fu chi contestò a *Luisa Miller* povertà melodica, e ritenne tale difetto gravemente compromettente per il successo dell'opera al Théâtre Italien;¹⁶¹ chi, nel recensire la stessa opera, notò che i brani più apprezzati dal pubblico erano quelli dal contenuto melodico e dallo stile vocale più prossimi ai canoni tradizionali;¹⁶²

¹⁶⁰ Si veda il § 3 della Prima parte.

¹⁶¹ Tale era l'opinione di un critico dalle posizioni abitualmente moderate come Edmond Viel: «peut-être le compositeur a-t-il trop sacrifié à la déclamation ; ce procédé logique si l'on veut, mais peu agréable quand l'application en est poussée trop loin, ne plaira jamais aux habitués de la salle Ventadour dont les préférences sont acquises à la mélodie» (ED.[MOND] VIEL, *Théâtre Italien. Luisa Miller, opéra en trois actes de Verdi*, in «Le ménestrel», XX/2, 12 décembre 1852, pp. 1-2: 2).

¹⁶² «Le public n'est donc pas si *loup* qu'on veut bien le dire, il est donc vrai qu'il ne force personne de hurler, puisque au contraire, quand le compositeur et le chanteur lui font entendre des accents humaines et gracieux, tels que la cavatine de M^{lle} Cruvelli ["Lo vidi, e il primo palpito" (I, 1)], le duo de M^{me} Nantier et de Bettini ["Dall'aule raggianti di vano splendor" (I, 6)], et la romance de ce dernier ["Quando le sere, al placido" (II, 11)], il prodigue ses applaudissements, tandis qu'à

chi riportò compiaciuto il detto secondo il quale a Parigi si era soliti additare un cantante dalla voce logora come «*fructus Verdi*»;¹⁶³ chi dichiarò il fallimento del portato estetico della «nouvelle école» vocale italiana, e indicò nella conservazione dello stile praticato da Mario la sola missione che il Théâtre Italien, in quanto «école de chant», doveva prefiggersi.¹⁶⁴

Ad argomenti di questo genere gli Escudier rispondevano con scritti pungenti che spesso prendevano di mira il pubblico del Théâtre Italien, accusato, come da *cliché*, di appassionarsi soltanto a un effettismo vocale becero ed antiquato, fatto di «variations», «points d'orgue» e «tours de force».¹⁶⁵ Ma la persistenza di un simile atteggiamento di rifiuto non lasciò insensibile nemmeno colui che di essa era

l'audition de ces fameux morceaux *dramatiques* si bruyants, il reste froid comme un marbre» (É.^{[TIE]NNE} J.^{[EA]N} DELÉCLUZE, *Théâtre Italien. Première représentation de Luisa Miller [...]*, in *JDD*, 10 décembre 1852).

¹⁶³ A riportarlo fu Delécluze, in un *feuilleton* redatto nel 1852, all'indomani di una ripresa di *Ernani*, un *feuilleton*, peraltro, ricco di spunti attorno alle pratiche performative dei cantanti dell'epoca: «quand il nous arrive à Paris des chanteurs italiens dont le talent, généralement reconnu, laisse cependant quelque chose à désirer dans la pureté des sons qu'ils émettent, et, pour appeler les choses par leur nom, quand ils ont certaines cordes de leur voix éraillées, les mauvais plaisants disent que c'est *fructus Verdi*. Ce qui est certain, c'est que le plus grand nombre des artistes, après avoir chanté les ouvrages de ce compositeur en Italie, où le public, à ce qu'il paraît, trouve qu'on ne les crie jamais assez fort, ont presque toutes les notes du médium de leur diapason sinon éteintes, au moins fort altérées ; d'où il résulte qu'ils ne réussissent à produire de l'effet qu'en chantant *sotto voce*, *pianissimo*, ou en forçant la voix pour lui donner toute son émission. Quant aux sons intermédiaires, ils deviennent quasi nuls ; aussi, arrive-t-il que l'exécution des opéras de Verdi se ressent nécessairement du principe qui gouverne leur composition, et que, par la raison que dans leur ensemble ils manquent toujours des intermédiaires et des transitions, les artistes perdent aussi l'habitude d'en mettre dans leur chant. Je me plais à reconnaître l'énergie et la franchise du talent de M. Verdi, mais le compositeur est trop enclin à l'exagération ; c'est le Lucain de la musique» (É.^{[TIE]NNE} J.^{[EA]N} DELÉCLUZE, *Théâtre Italien. Reprise d'Ernani et débuts de Guasco [...]*, in *JDD*, 1 janvier 1852).

¹⁶⁴ «Mario est le seul ténor italien qui ait recueilli les grands traditions de Rubini ; il chante avec une exquise perfection ; il a une voix d'une suavité, d'une limpidité, d'une douceur admirables ; s'il se ménage parfois comme son maître, – et c'est à ce prudent régime que ces grands chanteurs doivent de se conserver si longtemps, – soyez certain que lorsque son air arrive, ou sa romance, ou sa grande scène à effet, il transportera le public. C'est là tout le secret de son succès qui, je l'avoue, tient de l'engouement ; le chant devient si rare, et la nouvelle école, indisciplinée et brutale, a cherché à remplacer le style, la grâce et le goût par des éclats si redoutables et des mugissements si féroces, qu'on irait au bout du monde pour entendre un artiste qui vous repose de toutes ces violences et de tous ces excès. [...] Faudra-t-il donc fermer le Théâtre-Italien lorsqu'il plaira à Mario de se retirer tout-à-fait de la scène ou de s'embarquer pour l'Amérique ? Ma réponse est bien simple. S'il ne vient pas un autre artiste excellent dans le même genre, qui continue les traditions de Mario, comme lui-même a continué les traditions de Rubini, le Théâtre-Italien, s'il peut essayer de se reconstituer sous une nouvelle forme, ce dont je doute, cessera d'être ce qu'il est : une école et un modèle» (P.^[IER]-A.^[NGELO] FIORENTINO, *Revue musicale*, in «Le constitutionnel», 29 novembre 1853).

¹⁶⁵ «Le public des Bouffes est un public tout spécial : il possède incontestablement des chanteurs très-intelligents, mais il n'est pas, lui, tant s'en faut, le public le plus intelligent ; il aime les

il più diretto interessato. In lettere che Verdi scrisse nei mesi a cavallo fra il 1853 e il 1854, mentre si trovava a Parigi, si rintraccia il medesimo rancore nei confronti del Théâtre Italien e dei suoi frequentatori che caratterizza gli scritti degli Escudier. Al librettista Antonio Somma, che s'informava dell'eventualità di offrire all'istituzione parigina il primo allestimento di *Re Lear* – progetto d'opera al quale i due stavano lavorando in quel periodo – il compositore rispondeva: «Voi vedete che io nulla ho a che fare col Teatro Italiano, e d'altronde il Re Lear sarebbe soggetto troppo vasto ed ha forme troppo nuove ed ardite per arrischiarlo qui, ove non si capiscono che le melodie che si ripetono da 20 anni».¹⁶⁶ Poche settimane più tardi, in una lettera nella quale riferiva a Francesco Maria Piave di spettacoli ai quali aveva assistito nella capitale francese, scriveva: «Non ti parlo degli Italiani: non sono stato che due sere. Cantano così bene, così perfettamente, così meravigliosamente... oh! da fare allungare i coglioni fino alle scarpe...».¹⁶⁷ Il sarcasmo di tali parole risulta ancor più indicativo se si considera che la *troupe* ingaggiata in quella stagione si reggeva su celebrità della “*ancienne école*”, quali l'Alboni, Mario e, addirittura, il redivivo Tamburini.¹⁶⁸

Con tutta probabilità il senso di rigetto che Verdi provava era un'ovvia conseguenza dei rimproveri impietosi che da anni i francesi riservavano alla sua musica. Tuttavia, se fosse riuscito a mantenere un certo distacco, il compositore si sarebbe accorto che, in quel periodo, le cose stavano gradualmente mutando. È vero che al ritorno delle sue opere nei cartelloni del Théâtre Italien una parte dell'uditorio parigino reagì con le solite censure, ma è altrettanto vero che un'altra parte – fra l'altro non schierata, al contrario degli Escudier, per partito preso – rispose con un interesse rinnovato. Il numero di repliche e i dati di botteghino dimostrano che gli allestimenti di *Luisa Miller*, di *Nabucodonosor* e, soprattutto, di *Ernani/Il proscritto* incontrarono il favore del pubblico; anche la stampa, nel complesso, fu più generosa del solito nel recensire tali spettacoli. Fra coloro che fino a quel momento si erano mostrati severi nei confronti del compositore italiano, diversi attenuarono le loro posizioni, oppure oscillarono di volta in volta fra pareri anche profondamente

variations et adore les points d'orgue ; il se passionne pour les tours de force. Ses applaudissements, ses murmures étouffés, ses soupirs prolongés, ses pamoisons épisodiques sont des pièges incessamment tendus au bon goût des chanteurs» (MARIE ESCUDIER, *Théâtre Impérial Italien. Reprise de Don Giovanni*, in *FM*, XVIII/9, 26 février 1854, p. 72).

¹⁶⁶ Lettera di Verdi ad Antonio Somma, Parigi, 19 novembre 1853, pubblicata in *Carteggio Verdi-Somma*, a cura di Simonetta Ricciardi, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2003, pp. 99-101: 99.

¹⁶⁷ Lettera di Verdi a Piave, Parigi, 10 febbraio 1854, pubblicata in EVAN BAKER, *Lettere di Giuseppe Verdi a Francesco Maria Piave 1843-1865 [...]*, in «Studi verdiani», 4, 1986-1987, pp. 136-166: 160-161.

¹⁶⁸ Per la *troupe* ingaggiata in quella stagione si veda *supra*, § 3.5 della Prima parte.

discordanti, a riprova di un inusuale fermento critico. Esaminati nel loro complesso, i singoli episodi ricettivi si profilavano, anche agli occhi di osservatori coevi, come una nuova tendenza estetica, ancora in gestazione ma certamente in uno stadio successivo a quello embrionale.

Il trovatore: una «révolution»?

1. Contesto

Peu à peu Verdi triomphera de cette espèce de réserve craintive du public français ; déjà la glace est rompue et des relations plus sympathiques s'établissent entre l'oeuvre et les auditeurs. On commence à se faire aux façons du jeune maître ; on comprend quelques-uns de ses effets et on se risque à l'applaudir ça et là, du bout des gants, il est vrai ; mais on ira bientôt à paumes franches quand l'on sera entré plus avant dans l'intimité de son génie, et qu'on n'aura plus peur d'être dupe d'une réputation ultramontaine surfaite.¹

Gautier scrisse questo brano nel 1852, all'indomani dell'esordio parigino di *Luisa Miller*, ma la riprova della validità delle sue previsioni l'avrebbe avuta circa due anni più tardi, quando sul palcoscenico del Théâtre Italien apparve per la prima volta *Il trovatore*. Il successo fu subito travolgente: dopo il debutto del 23 dicembre 1854, l'opera monopolizzò i cartelloni per nove serate consecutive; al termine della Stagione, con un totale di ventidue rappresentazioni, aveva coperto più di un quarto della programmazione e fornito più di un terzo del guadagno complessivo dell'impresa. Come si è già visto, questo esito fu cruciale sia per Verdi, che rafforzò in modo sostanziale la propria reputazione in terra francese, sia per il Théâtre Italien, che ristrutturò in modo radicale la propria attività artistica nel segno della musica del compositore italiano, sia per i rapporti esistenti fra il primo e il secondo, con l'avvio di un'organica seppur breve collaborazione. Più che approfondire le conseguenze di breve e lungo termine, qui interessa però tentare di individuare le ragioni di un simile risultato: un risultato di portata eccezionale, e tutt'altro che scontato se si tiene conto delle annose controversie delle quali si è fin qui scritto.

«Que faut-il conclure de ce succès, qui est un revirement et peut être une révolution ?» si domandava Benoît Jouvin pochi giorni dopo la prima rappresentazione.² In effetti, anche molti osservatori contemporanei si sentirono chiamati a riflettere sulla rumorosa affermazione dell'opera, avendo chiara la percezione di trovarsi di fronte ad un evento epocale. La prima voce che conviene ascoltare è quella di Gautier, che consacrò a *Il trovatore* una recensione entusiastica, soffermandosi in

¹ THÉOPHILE GAUTIER, *Feuilleton de La presse*, in «La presse», 13 décembre 1852.

² B.[ENOÎT] JOUVIN, *Critique musicale*, in «Figaro», 1/40, 31 décembre 1854, pp. 4-5: 5.

particolare sul rinnovato atteggiamento nei confronti di Verdi mostrato dal pubblico francese, etichettato come «le plus indolent et le moins primesautier en fait d'impressions musicales»:

Nous autres Français, nous avons la plus vive horreur de toute nouveauté, et nous ne trouvons un motif joli que lorsque nous le sifflons depuis l'enfance [...]. [...] Pendant que l'Italie, passionnée et folle, se livrait éperdument au jeune compositeur, [...] la France hésitait, faisait la prude et la dédaigneuse, et prenait des informations sous-main pour savoir si elle pouvait avoir du plaisir sans compromettre sa réputation. Maintenant, que les renseignements ont été bons et qu'elle est sûre que personne ne se moquera d'elle, puisque tout l'univers admire Verdi, elle se risque, et applaudit bravement *Il Trovatore*.³

Come in tante altre sue recensioni, il critico alludeva qui a un *habitus* caratteristico e storicamente radicato del pubblico francese, soprattutto specifico dei frequentatori del Théâtre Italien, e non ancora (o non altrettanto) sviluppato in altre realtà geografiche (*in primis* quella italiana): il gusto, cioè, per il «déjà entendu». Come ha illustrato Alessandro Di Profio, questa particolare attitudine del pubblico francese risultava attestata fin dal primo impianto di un teatro d'opera italiana a Parigi (il Théâtre de Monsieur), sul finire del XVIII secolo, e si declinava in modi diversi ma interdipendenti: nel piacere per l'ascolto di opere di sicuro valore perché già rodiate in altri teatri; nel gusto per il riascolto reiterato di capolavori indiscussi del passato più o meno recente; nell'attenzione esasperata per l'esecuzione; nella prudenza, o, addirittura, nella diffidenza nei confronti delle novità assolute.⁴ Secondo un procedimento circolare di creazione di senso, questo atteggiamento tangibile del pubblico (se si vuole, questo fatto antropologico), alimentava il (e si alimentava interrottamente del) discorso che su di esso veniva sviluppato, principalmente in ambito pubblicistico: il piacere per il «déjà entendu» era un *topos* costantemente evocato nei testi critici che tentavano di descrivere e motivare il comportamento del pubblico del Théâtre Italien – lo stesso pubblico che, di quei testi, era poi il principale fruitore. Certo, la possibile incidenza di questo *habitus* ricettivo sul successo de *Il trovatore* non va trascurata; tuttavia, essa non arriva a spiegare il fenomeno. È vero che nella categoria del «déjà entendu» rientravano a pieno titolo opere che, come *Il trovatore*, erano già state ascoltate – ed acclamate – altrove; ma non era affatto scontato che, una volta importate al Théâtre Italien, esse venissero automaticamente apprezzate: ne sono lampanti testimonianze le accoglienze tiepide che furono riservate dal pubblico parigino a diversi titoli di Verdi applauditi in tutta Europa (per esempio *I due Foscari* e *Luisa Miller*). In realtà, occorre considerare il

³ THÉOPHILE GAUTIER, *Feuilleton de La presse*, in «La presse», 9 janvier 1855.

⁴ ALESSANDRO DI PROFIO, *La révolution des Bouffons. L'opéra italien au Théâtre de Monsieur 1789-1792*, Paris, CNRS Éditions, 2003, pp. 122-126.

parametro del «déjà entendu» come ambivalente. La preferenza per opere già sentite altrove si manifestava in ambito produttivo, cioè nei criteri di selezione del repertorio; invece, come mostrano tante recensioni, in sede di ricezione il «déjà entendu» veniva sempre evocato in riferimento al piacere di riascoltare musica già nota e memorizzata. Nella sua recensione, a livello pratico, anche Gautier si servì proprio di questa seconda accezione. Non solo egli evocò il gusto dei francesi per «le joli motif» fischiettato fin dall'infanzia, ma, nel prosiegua del testo, impostò un parallelo contraddittorio – e per questo rivelatore – fra il successo finalmente raggiunto da *Il trovatore* e quelli ottenuti in terra francese da due delle opere più celebri di Rossini: «le *Barbier de Séville* a été regardé à Paris, par les juges les plus compétents en apparence, comme une œuvre extravagante, et *Guillaume Tell* n'a reçu qu'un froid accueil ; et cependant, quels enthousiasmes ont excité depuis ces deux immortels ouvrages !».⁵ Tutto giusto; però, contrariamente ai casi delle due opere rossiniane, il trionfo de *Il trovatore* fu immediato, e non avvenne, cioè, *dopo* un periodo di incubazione utile al pubblico per riascoltarne, memorizzarne e interiorizzarne la musica.

Un trionfo immediato, dunque, ma non improvviso o imprevedibile. Gautier sottolineava giustamente che il successo de *Il trovatore* arrivò dopo che il pubblico di Parigi aveva avuto l'opportunità di conoscere molte altre opere di Verdi: «les Lombardi, les deux Foscari, l'Ernani, Louisa Miller et Nabuco». Inserire il caso de *Il trovatore* in un più largo contesto di produzione di musica verdiana – se si vuole: in una struttura storica di media durata – è obbligatorio: che il pubblico parigino giunse ad apprezzare quest'opera *anche* perché da una decina d'anni aveva imparato a conoscere lo stile (o meglio: gli stili) del suo autore tramite il contatto con altre opere sembra innegabile. Occorre però fare attenzione a non scadere nello storicismo teleologico: sarebbe ingenuo, cioè, considerare il successo de *Il trovatore* come l'esito finale di un lineare percorso a tappe, attraverso il quale il pubblico francese, a forza di ascolti e riascolti, arrivò inevitabilmente ad assuefarsi e ad ammirare la musica di Verdi. Come si è cercato di mostrare nella prima parte di questo studio, la ricezione delle opere del compositore al Théâtre Italien seguì percorsi tutt'altro che rettilinei. Un caso esemplare, sul quale è opportuno qui soffermarsi, è quello della ripresa di *Ernani* sul finire della Stagione 1850-51, con Sofia Cruvelli nel ruolo dell'eroina. Nella recensione che dedicò allo spettacolo, Pier Angelo Fiorentino scriveva: «Il vient d'arriver au Théâtre-Italien, à la veille de la clôture, une de ces bonnes fortunes qui étonnent et réjouissent d'autant plus que personne n'y comptait». Nessuno contava, cioè, sul possibile successo di *Ernani*, che, dopo il sonoro fiasco colto cinque anni prima sotto forma de *Il proscritto*, non era più stata riproposta nel teatro parigino; ma non è inverosimile che il critico intendesse anche

⁵ GAUTIER, *Feuilleton de La presse*, in «La presse», 9 janvier 1855. La sottolineatura è mia.

dire, *tout court*, che nessuno contava sul successo di un'opera di Verdi, dal momento che nei tre anni precedenti la produzione del compositore era stata relegata ai margini della programmazione del teatro – nell'ultimo anno, addirittura, essa era del tutto scomparsa dai cartelloni. A detta di Fiorentino, il pubblico si accostò allo spettacolo «fort prévenu» e «de très mauvaise humeur».⁶ Della stessa prevenzione scriveva con enfasi Léon Escudier: «Verdi allait être définitivement jugé, condamné et exécuté».⁷ Montata in fretta e furia, con il suo libretto originale e interpreti d'eccezione, *Ernani* ottenne invece un esito felicissimo: secondo la stampa, l'opera poteva considerarsi definitivamente riabilitata presso i parigini (i suoi brani principali avevano ottenuto «l'estime générale des habitués de la salle Ventadour»⁸), e, se la Stagione non fosse giunta al suo termine, il pubblico avrebbe continuato a riempire il teatro per ascoltarla («chacun voudrait entendre *Ernani*»⁹). Questo episodio appare tutt'altro che marginale: esso segna un'evoluzione – si potrebbe addirittura scrivere: un progresso – nella storia della musica di Verdi al Théâtre Italien. Risulta proficuo ricorrere qui ai concetti elaborati da Koselleck di “spazio di esperienza” e di “orizzonte d'attesa”, anche alla luce delle linee guida indicate ai musicologi da Fabrizio Della Seta e da Emilio Sala.¹⁰ Come spiega lo storico tedesco, «le aspettative che poggiano sull'esperienza non possono sorprendere quando si verificano. Può sorprendere solo ciò che non è atteso: in questo caso, ecco che abbiamo una nuova esperienza».¹¹ Accostandosi a *Ernani* nel 1851, il pubblico del Théâtre Italien aveva in mente il fiasco del 1846: si aspettava, cioè, di ripetere un'esperienza negativa, e di dover confermare, di conseguenza, il giudizio allora espresso. Probabilmente, questo genere di aspettativa agiva anche in modo retroattivo sull'esperienza già immagazzinata, facendola apparire come ancor più negativa di quanto fosse stata realmente: da qui il «très mauvais humeur» di cui parla Fiorentino, o l'ideale plotone d'esecuzione evocato da Escudier. Tuttavia, vuoi per le favorevoli condizioni

⁶ P.[IER]-A.[NGELO] FIORENTINO, *Feuilleton du Constitutionnel*, in «Le constitutionnel», 12 avril 1851.

⁷ LÉON ESCUDIER, *Ernani de G. Verdi – M.^{lle} Cruvelli*, in *FM*, xv/15, 15 avril 1851, pp. 115-116: 115.

⁸ GEORGES BOUSQUET, *Chronique musicale*, in «L'illustration», xvii/427, 1-8 mai 1851, p. 287.

⁹ PONS ATQUE FLUENS, *Correspondance particulière du Diapason (Paris, le 15 avril 1851)*, in «Le Diapason», II/10, 17 avril 1851, pp. 40-41: 41.

¹⁰ REINHART KOSELLECK, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979 (tr. it. *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, Bologna, Clueb, 2007), FABRIZIO DELLA SETA, *Some Difficulties in the Historiography of Italian Opera*, in «Cambridge Opera Journal», X/1, 1998, pp. 3-13 (trad. it. *Difficoltà della storiografia dell'opera italiana*, in ID., «...non senza pazzia». *Prospettive sul teatro musicale*, Roma, Carocci, 2008), EMILIO SALA, *Il “cavaliere dell'oca” cacciato dalla Scala. Il fiasco milanese del Lohengrin (1873) e il suo contesto*, in *Un duplice anniversario: Giuseppe Verdi e Richard Wagner*, a cura di Ilaria Bonomi, Franca Cella, Luciano Martini, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 2014, pp. 9-32.

¹¹ KOSELLECK, *Futuro passato* cit., p. 308.

di produzione dello spettacolo, vuoi per l'inevitabile accumulo di altre esperienze da parte del pubblico stesso, vuoi per il piacere per il «déjà entendu» che in quel caso poteva effettivamente scattare, l'opera apparve sotto un aspetto del tutto inatteso e sorprendente. Il sensibile scarto che si venne così a generare creò una *nuova* esperienza, e di conseguenza, fissò un nuovo confine «alle possibilità del futuro».¹² Guarda caso, il successo di *Ernani* fu subito interpretato da Fiorentino come l'indizio di «une phase nouvelle, et peut-être une révolution dans le goût des habitués et des amateurs de ce théâtre», una rivoluzione che si sarebbe manifestata nella richiesta di «une nourriture plus épicée et plus substantielle».¹³ Intuizioni di tal genere si sarebbero concretizzate da lì a poco: già dalla Stagione 1851-52, infatti, la musica di Verdi fu riammessa progressivamente nella programmazione del teatro.

Il caso di *Ernani* non serve soltanto a ribadire un fatto tutto sommato ovvio come la non linearità di sviluppo del tempo storico della penetrazione della musica di Verdi in Francia, ma anche a fissare un termine di paragone al quale rapportare le modalità di ricezione de *Il trovatore*. All'indomani della prima rappresentazione di quest'ultima opera al Théâtre Italien, Gautier assicurava: «jamais représentation n'avait excité la curiosité à ce point. Le théâtre était loué de fond en comble pour cinq représentations de suite. Leurs Majestés Impériales honoraient ce grand événement lyrique de leur présence ; et, malgré l'attrait de plusieurs premières représentations à d'autres théâtres, la presse était au grand complet».¹⁴ Non erano parole di circostanza. Altre voci della stampa confermano che il pubblico si accostò allo spettacolo con un atteggiamento di segno diametralmente opposto a quello utilizzato nel 1851 con *Ernani*: non solo ci si aspettava un successo, ma si aveva la percezione che quello de *Il trovatore* sarebbe stato un avvenimento imperdibile (ecco il perché dei biglietti delle repliche andati a ruba ancor prima dell'esordio).¹⁵ Il recente buon esito di una ripresa di *Ernani*, la presenza di rinomati interpreti nuovi per Parigi, la fama europea de *Il trovatore*, il coinvolgimento nella produzione dell'autore, contribuivano sicuramente a rendere attrattivo l'evento;¹⁶ ma con ogni probabilità l'elemento che più di ogni altro predispose l'atteggiamento del pubblico parigino lo si deve cercare all'esterno del Théâtre Italien. Sarebbe ingenuo considerare la storia dell'allestimento de *Il trovatore* come una sorta di monade, e non metterla in stretta correlazione almeno con un altro evento eminentemente verdiano che stava svolgendosi nello stesso periodo su un altro teatro parigino: la preparazione, all'Opéra, della *première* di *Les Vêpres siciliennes*. Quest'opera era percepita,

¹² *Ibidem*.

¹³ FIORENTINO, *Feuilleton du Constitutionnel*, in «Le constitutionnel», 12 avril 1851

¹⁴ THÉOPHILE GAUTIER, *Feuilleton de La presse*, in «La presse», 28 décembre 1854.

¹⁵ Un'ampia antologia di recensioni dell'esordio de *Il trovatore* al Théâtre Italien si legge in GARTIOUX, pp. 176-208.

¹⁶ Su tali elementi si veda *supra*, il § 4.1 della Prima parte.

tanto dal suo autore quanto dai suoi destinatari, come una sorta di esame finale, a conclusione di un decennio di laboriosa frequentazione. Il pubblico di Parigi si sentiva chiamato ad esercitare la sua tradizionale funzione di supremo tribunale artistico e a sancire la celebrità che tutto il mondo riconosceva a Verdi; il compositore, invece, anelava alla consacrazione francese che fino ad allora gli era stata negata («il ne me reste qu'un parti à prendre : Frapper un grand coup, un coup décisif [...]: reussir, ou en finir pour toujours»¹⁷). L'esordio di *Les Vêpres siciliennes* ebbe luogo il 15 giugno 1855, ma la rumorosa macchina promozionale che accompagnava le prime produzioni dell'Opéra era entrata in funzione almeno un anno prima. Già nel luglio del 1854 la stampa si riferiva alla creazione di Verdi come al «grand ouvrage de l'hiver»¹⁸ (inizialmente il debutto era previsto fra novembre e dicembre), e sul finire dell'estate gli Escudier iniziarono a tenere costantemente aggiornati i lettori de «La France musicale» dei preparativi dell'allestimento; non mancò nemmeno uno scandalo piccante dall'eco eccezionale – la fuga amorosa dell'interprete femminile principale, Sofia Cruvelli – ad incrementare la curiosità.¹⁹ L'esordio de *Il trovatore* al Théâtre Italien avvenne dunque nel bel mezzo delle manovre per il varo de *Les Vêpres siciliennes* all'Opéra: a dispetto di quanto l'ordine cronologico degli eventi sembrerebbe suggerire, fu l'attesa del secondo che predispose l'esperienza del primo; solo dopo che quest'ultima fu esperita i fattori si invertirono.

Il contesto finora delineato è necessario ma ancora non sufficiente alla comprensione del successo parigino de *Il trovatore*. L'ottima predisposizione del pubblico francese può certamente essere citata fra le ragioni principali di un'accoglienza immediatamente entusiastica, ma non può spiegare un successo tanto travolgente e duraturo. Si è già detto dell'altissima quantità di repliche e di incassi che l'opera ottenne nella Stagione del suo esordio parigino; ora val la pena sottolineare che fino al 1862 *Il trovatore* fu ogni anno il titolo che collezionò il maggior numero di rappresentazioni e che assicurò i maggiori guadagni al Théâtre Italien, e rimase in programmazione fino alla chiusura dell'istituzione, nel 1878.²⁰ Se un paio di mesi dopo l'esordio la stampa definiva l'opera di Verdi «la fureur de Paris, qui fait désertter les bals, les concerts, même certain salon aristocratique-artistique»,²¹ oltre un anno

¹⁷ Lettera di Verdi al direttore dell'Opéra Roqueplan (Paris, 28 octobre 1854), in *Copialettere*, pp. 154-155: 154.

¹⁸ JULES VIARD, *Petite gazette*, in «Figaro», I/17, 23 juillet 1854, p. [4].

¹⁹ Sulle vicissitudini della produzione de *Les Vêpres siciliennes* si veda BUDDEN, II, pp. 185 sgg.

²⁰ Per le statistiche inerenti le produzioni de *Il trovatore* al Théâtre Italien dopo la Stagione 1855-56 si deve ricorrere ai non sempre accurati SAJALOLI (si vedano in particolare pp. 558 sgg.) e ALBERT SOUBIES, *Le Théâtre-Italien de 1801 à 1913*, Paris, Fischbacher, 1913.

²¹ LORD WIGMORE, *Profils de salons et de théâtres*, in «L'abeille impériale», III/20, 15 février 1855, pp. 316-318: 318.

più tardi arrivava a parlare di una vera e propria «mania».²² La febbre parigina per *Il trovatore* non si manifestava solo nell'inesausto interesse verso le repliche organizzate al Théâtre Italien, ma in molteplici altre forme: nel moltiplicarsi delle trascrizioni musicali, nella pubblicazione di illustrazioni e caricature (Immagine 1),²³ nella creazione di parodie. Del 1857 è *L'enfant trouvé*, spettacolo-farsa organizzato da Jacques Offenbach per una delle sue feste danzanti (con la collaborazione, tra gli altri, di Georges Bizet, Léo Délibes, Gustave Doré, Nadar), del quale ci restano gli esilaranti resoconti della stampa e una surreale *affiche* (Immagine 2).²⁴ La stessa decisione dell'Opéra di commissionare all'autore la revisione francese dell'opera – che avrebbe esordito il 12 gennaio 1857 – deve essere necessariamente inserita in questa cornice.

Uno spunto interessante dal quale iniziare a riflettere lo fornisce ancora una volta un brano della recensione di Gautier. Si è già visto che il critico sottolineò il fatto che diverse opere di Verdi erano state date a Parigi prima de *Il trovatore* («les Lombardi, les deux Foscari, l'Ernani, Louisa Miller et Nabuco»). Occorre ora aggiungere che tale constatazione gli serviva soprattutto per polemizzare con la scarsa inclinazione per le novità dei suoi connazionali. Secondo Gautier, se non avesse avuto a che fare con il pubblico «le plus indolent et le moins primesautier en fait d'impressions musicales», Verdi avrebbe potuto conquistare lo stesso successo ottenuto con *Il trovatore* con ciascuno dei titoli allestiti in precedenza: parafrasando, le opere del compositore fino a quel momento montate a Parigi si equivalevano per valore di contenuto, e il trionfo dell'ultima venuta dipese soltanto dal fatto che i tempi erano maturi affinché il pubblico abbandonasse le proprie endemiche reticenze nei confronti del nuovo. Per quanto suggestiva, una simile considerazione appare tutt'altro che condivisibile. Come si è cercato di spiegare finora, il contesto svolse una funzione fondamentale nel successo parigino de *Il trovatore*; ma il testo dell'opera e la sua concreta esecuzione ebbero un ruolo almeno altrettanto importante.

²² Così L. BRUZZI, *Teatri. – Trovatore. – Ugonotti*, in «Il messaggere di Parigi», 1/5, 1 novembre 1856, pp. [3-4]: [3].

²³ La caricatura, tratta da un periodico parigino non specificato, è conservata in F-Po, ESTAMPES SCÈNES Trouvère Verdi (13) e consultabile sul portale <gallica.bnf.fr>; si riferisce alle produzioni de *Il trovatore* date al Théâtre Italien durante la Stagione 1856-57 (lo attesta il *cast* raffigurato).

²⁴ Si veda RENÉ DE ROVIGO, *Courrier de Paris*, in «Figaro», IV/221, 29 mars 1857. L'*affiche* (IMMAGINE 2) è conservata in F-Po, ESTAMPES SCÈNES Trouvère Verdi (13), e consultabile sul portale <gallica.bnf.fr>.

IMMAGINE 1

Italiens. – Il trovatore
(ritaglio di periodico francese, 1856-57)



IMMAGINE 2

L'enfant trouvé
(affiche)



2. Testo e esecuzione

Il primo elemento testuale de *Il trovatore* sul quale conviene concentrarsi è il libretto. Prima di conoscere quest'opera, i francesi avevano individuato in Verdi l'aspirazione a dotarsi di drammi di valore superiore alla media italiana, perché tratti da fonti eminenti (la Bibbia, Hugo, Byron, Schiller). La critica fu invece pressoché unanime nel decretare la scadente qualità del libretto de *Il trovatore*: «il est impossible d'être plus mal servi que le musicien l'a été, cette fois, par le poète» affermava per esempio Fiorentino, che non contestava la qualità dei versi, bensì l'oscurità e il «découstu» della struttura.²⁵ Nondimeno, non furono pochi coloro che ritennero questo dato tutt'altro che deplorabile se rapportato alla natura costitu-

²⁵ P.[IER]-A.[NGELO] FIORENTINO, *Feuilleton du Constitutionnel*, in «Le constitutionnel», 26 décembre 1854.

zionalmente antidrammatica che si usava riconoscere all'opera italiana. Ad una vicenda oscura e intricata (per citare Lorenzo Bianconi «inenarrabile»²⁶) faceva infatti da contraltare un'eccezionale ricchezza di situazioni altamente musicabili: «ce livret au point de vue français serait d'une absurdité désopilante ; envisagé au point de vue italien, il est parfaitement coupé pour la musique [...], plein de situations, très-varié de couleur ; bref [...], il est ce qu'il doit être».²⁷ In altre parole, con *Il trovatore* Verdi avrebbe rinunciato alle velleità teatral-letterarie che aveva esibito in precedenza per far ritorno nell'alveo di quella che veniva ritenuta la più autentica tradizione librettistica italiana. Questa interpretazione era diffusa, ma non l'unica possibile. Altre recensioni, infatti, propongono una prospettiva diametralmente opposta, e suggeriscono di scendere ad un livello più profondo di analisi. Delécluze non era certo uno dei più esigenti nei confronti dei libretti italiani (in una recensione confessava: «j'ai le défaut d'attacher peu d'importance aux paroles des drames lyriques, que je ne considère que comme un prétexte pour écrire de la musique»²⁸), ma si mostrò fortemente scandalizzato nel descrivere quello de *Il trovatore*. Il critico definì il testo di Cammarano «un amas d'invraisemblances»,²⁹ ma di inverosimiglianze completamente diverse da quelle che si era soliti tollerare nei libretti italiani. Per dimostrarlo, assunse come termine di paragone il dramma di *Matilde di Shabran*, da poco ripresa al Théâtre Italien. «Le sujet de *Matilde de Shabran* est sans doute déraisonnable [...] ; mais on ne le prend pas au sérieux. C'est une folie, c'est une bouffonnerie»: in altre parole, la truculenza delle situazioni e dei personaggi (il protagonista Corradino è un tiranno sanguinario e iracondo, pronto ad uccidere chiunque s'avvicini al suo castello, e arriva a condannare a morte l'amata per un eccesso di gelosia), è accettabile in quanto inserita in un contesto narrativo e musicale comico o semiserio, e perciò dichiaratamente simulata. La cornice indubitabilmente seria de *Il trovatore*, invece, impone la messa in atto di un meccanismo di sospensione dell'incredulità: occorre cioè accettare come verosimile un libretto «où il n'est question que de gens brûlés vifs, que de rivaux qui cherchent à se tuer, et d'une amante qui s'empoisonne pour éviter l'amour furieux d'un prince fort peu intelligent». Secondo Delécluze, per loro stessa natura, le irrazionalità de *Il trovatore* non potevano essere ricondotte alla tradizione librettistica italiana, bensì a un ge-

²⁶ LORENZO BIANCONI, *Il trovatore di Verdi e Cammarano, da García Gutiérrez*, in *Verdi e le letterature europee*, a cura di Giorgio Pestelli, Torino, Accademia delle scienze di Torino, 2016 («Quaderni», 25), pp. 109-151.

²⁷ Da una recensione apparsa in «Le charivari», 25 décembre 1854, trascritta in GARTIOUX, pp. 177-178.

²⁸ E[TIÈ]NNE J[EA]N DELÉCLUZE, *Feuilleton du Journal des débats*, in JDD, 19 janvier 1853.

²⁹ ID., *Feuilleton du Journal des débats*, in JDD, 6 janvier 1855.

nere teatrale eminentemente francese: «le libretto d'*Il trovatore* dépasse par son absurdité et les scènes horribles qui s'y trouvent tout ce qu'il y a de plus exécrable dans un mauvais mélodrame».³⁰

Le influenze tematiche e strutturali del modello del *mélodrame* sull'opera italiana dell'epoca romantica, e, in particolare, sul teatro di Verdi sono da tempo riconosciute dagli studiosi, e sono state giustamente evocate anche per il caso de *Il trovatore*.³¹ Molto meno noto è quanto tale fatto incise sulle modalità di ricezione francese dell'opera italiana del periodo. Senza volerci addentrare in questo campo di indagine, interessa qui sottolineare che il pubblico del Théâtre Italien non era certo ignaro degli influssi che il teatro di *boulevard* esercitava sugli operisti italiani (basti ricordare *en passant* che fra gli anni Trenta e Quaranta furono montati sulla scena parigina titoli dalla forte impronta *mélo* come *Il pirata* di Bellini e *Lucrezia Borgia* di Donizetti), e che tali influssi furono individuati piuttosto precocemente anche nelle opere di Verdi (specie ne *I due Foscari* e in *Luisa Miller*³²); tuttavia, fu proprio nel caso de *Il trovatore* che i riferimenti al *mélodrame* divennero sistematici, e che si proliferarono come strumento interpretativo privilegiato per approcciare l'opera. «C'est le vieux mélodrame du boulevard du crime dans toute sa noirceur» scriveva, fra gli altri, Fiorentino.³³ Con ogni probabilità, la liceità di questa associazione trovò conferma nel tipo di *mise en scène* predisposto a Parigi. È risaputo che uno dei tratti caratterizzanti del *mélodrame* era l'attenzione per lo spazio scenico, non trattato come semplice sfondo scenografico, ma che «tende sempre a integrarsi al discorso drammatico».³⁴ Occorre anzitutto notare che, per montare *Il trovatore*, la direzione del teatro ingaggiò espressamente un *metteur en scène* proveniente proprio dal mondo del teatro di *boulevard*: quel Grandville che, fra gli anni Trenta e Quaranta, aveva lavorato stabilmente all'Ambigu Comique.³⁵ Le recensioni dello spettacolo, poi, sottolinearono che *Il trovatore* fu allestito con un lusso (Gautier utilizza la parola «éblouissement»³⁶) del tutto inedito per i parametri del Théâtre Italien, e paragonabile, piuttosto, agli *standard* della spettacolarità praticata nei teatri francesi

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Per le influenze *mélo* sull'opera italiana nella prima metà dell'Ottocento si veda JOHN SPEAGLE, *Opera and Parisian Boulevard Theatre, 1800-1850*, Ph.D. diss., Princeton University, 2006; per il caso di Verdi si vedano gli studi di Gilles de Van e di Emilio Sala citati *supra*, Introduzione, n. 5; per il caso de *Il trovatore* si veda ANSELM GERHARD, *Dalla fatalità all'ossessione. Il trovatore fra mélodrame parigino e opera moderna*, in «Studi verdiani», 10, 1994-1995, pp. 61-66.

³² Si vedano le recensioni delle due opere raccolte in GARTIOUX: in particolare, per *I due Foscari*, quelle pubblicate in RGMP e in «La presse» (pp. 97 e 100), per *Luisa Miller* quelle apparse in «La patrie» e in RGMP (pp. 138 e 151).

³³ FIORENTINO, *Feuilleton du Constitutionnel*, in «Le constitutionnel», 26 décembre 1854.

³⁴ EMILIO SALA, *Il valzer delle camellie. Echi di Parigi nella Traviata*, Torino, EDT, 2008, p. 34.

³⁵ Sull'ingaggio di Grandville veda *supra*, il § 4.1 della Prima parte.

³⁶ GAUTIER, *Feuilleton de La presse*, in «La presse», 28 décembre 1854

(una critico scriveva di «décors à faire envie aux Théâtres de l'Opéra et de l'Opéra-Comique», e di «mises en scène comme M. Perrin – allora direttore dell'Opéra – en ordonne dans sa salle»³⁷). Un dettaglio risulta particolarmente interessante: fra gli elementi della scenografia risaltava «une lune resplendissante, une lune toute neuve et qui n'a jamais servi, qui se montre par quartiers, et qui paraît et disparaît, à volonté, dans les nuages».³⁸ Questo “effetto speciale” dovette apparire talmente eccezionale (non in senso assoluto – il pubblico francese era affatto scaltrito in quanto a macchinismi teatrali –, ma in riferimento alle pratiche tradizionali del Théâtre Italien) da diventare in qualche modo l'emblema scenico dell'allestimento, e meritare di essere raffigurato anni dopo in una vignetta umoristica (IMMAGINE 3).³⁹

IMMAGINE 3

MARCELIN, *Aux Italiens. [...] La lune du Trouvère*
(«Journal amusant»)



Fissati alcuni punti essenziali per quanto riguarda il libretto e la *mise en scène*, occorre ora concentrarsi sulla componente musicale del testo de *Il trovatore*. Come

³⁷ LORD WIGMORE, *Profils de salons et de théâtres*, in «L'abeille impériale», III/18, 15 janvier 1855, pp. 283-285: 284.

³⁸ FIORENTINO, *Feuilleton du Constitutionnel*, in «Le constitutionnel», 26 décembre 1854.

³⁹ La caricatura fa parte di una serie di vignette di Marcelin pubblicate sull'onda dell'entusiasmo per l'esordio de *Le trouvère* all'Opéra: MARCELIN, *Il trovatore et Le trouvère aux Italiens et à l'Opera*, in «Journal amusant», II/103, 19 décembre 1857, pp. 1-8.

gli studiosi non mancano di sottolineare, tale opera, assieme a *Rigoletto* e a *La traviata*, segna una nuova fioritura della melodia verdiana.⁴⁰ Nella cosiddetta “trilogia popolare” la gravidanza motivica si fonde a una flessibilità strutturale inedita, che mira a dilatare quanto più possibile la fraseologia. Ciò non si traduce però in artificio: al contrario, le melodie vengono percepite dall’ascoltatore come estremamente semplici e naturali. Come nota Paolo Gallarati, si realizza un connubio apparentemente impossibile fra «instabilità» e «memorabilità».⁴¹ Ne *Il trovatore*, poi, tali peculiarità si uniscono a una concezione macrostrutturale per numeri nettamente conclusi, a una contrazione spinta degli snodi e delle suture formali (i recitativi sono pressoché aboliti e i numeri vengono attaccati quasi sempre senza preamboli), al dispiego di diversi stili di scrittura vocale, con il recupero, in particolare, di un canto eccezionalmente brillante e virtuosistico rispetto ai coevi canoni verdiani per la caratterizzazione del personaggio di Leonora.⁴² Come hanno puntualizzato gli studiosi, non bisogna riconoscere nell’utilizzo di questi ingredienti una virata reazionaria, o uno «sguardo retrospettivo a un mondo stilistico [...] ormai abbandonato»;⁴³ Verdi utilizzò l’utensileria espressiva tradizionale in modo del tutto peculiare, ed ottenne effetti (e significati) che poco o nulla avevano di convenzionale. Ciò non toglie che proprio per il suo ancoraggio a forme e idiomi tipici la partitura de *Il trovatore* aveva buone probabilità di soddisfare le consuete aspettative di un pubblico come quello del Théâtre Italien che, per retroterra estetico, era stato abituato ad equiparare l’opera italiana a un concerto vocale. Guarda caso, una delle caratteristiche più apprezzate de *Il trovatore* fu proprio la copiosità e la qualità delle melodie vocali. Suscitarono ammirazione la cavatina di Leonora “Tacea la notte placida” (I, 2) e, soprattutto, l’aria del Conte di Luna “Il balen del suo sorriso” (II, 7). Come sosteneva Jouvin, quest’ultimo brano contribuì in misura massiccia ad avvicinare Verdi agli «spectateurs classiques de Ventadour». Il suo successo dipendeva dalla natura propriamente italiana delle idee melodiche, per descrivere le quali il critico ritenne utile scomodare i nomi dei due compositori che, agli occhi dei francesi, incarnavano l’idea stessa di melodia:

⁴⁰ Su questo argomento si sono scritte molte pagine: si vedano almeno BUDDEN, II (per il caso de *Il trovatore* soprattutto il § 3); PAOLO GALLARATI, *Il melodramma ri-creato. Verdi e la “trilogia popolare”*, in *Finché non splende in ciel notturna face. Studi in memoria di Francesco Degradà*, a cura di Cesare Fertonani, Emilio Sala, Claudio Toscani, Milano, LED, 2009, pp. 171-185, e BIANCONI, *Il trovatore di Verdi e Cammarano* cit., pp. 142-147.

⁴¹ GALLARATI, *Il melodramma ri-creato* cit., p. 178.

⁴² Si veda a tal proposito BIANCONI, *Il trovatore di Verdi e Cammarano* cit., pp. 142-147.

⁴³ FABRIZIO DELLA SETA, «ma infine nella vita tutto è morte!». Cosa ci racconta *Il trovatore*?, in *Un duplice anniversario: Giuseppe Verdi e Richard Wagner* cit., pp. 57-89: 85.

c'est un double motif, tout empreint de ce charme adorable, de cette séduction sensuelle de l'art italien, dont Cimarosa fut la plus vive expression et dont Rossini est le dernier mot. C'est la mélodie à l'oreille que veux-tu ? dans laquelle l'art n'est rien et le génie est tout.⁴⁴

Le recensioni dello spettacolo dimostrano però che i francesi non si limitarono ad apprezzare l'intenso lirismo racchiuso in alcune delle pagine capitali dell'opera. Anzitutto, è interessante notare che il personaggio che più sorprese e affascinò l'uditorio fu Azucena, che però, come notava giustamente un critico, interpretava una parte «en grand partie déclamé, qui n'offre ni repos ni cadences».⁴⁵ Le melodie che Verdi assegna ad Azucena sono perlopiù costruite su frasi corte e nervose, spesso modellate sulla tecnica del *parlante* e su ossessivi schemi ritmici: contenuti, insomma, agli antipodi rispetto alla grazia melodica e ai virtuosismi vocali dei quali i frequentatori del Théâtre Italien erano riconosciuti assoluti cultori. Il personaggio di Azucena, in realtà, non conquistò i francesi per un dato meramente musicale, bensì per le stesse ragioni che ce lo fanno oggi descrivere come una delle figure più innovative ed affascinanti del teatro di Verdi: la sua drammaticità contraddittoria e grottesca. Che il personaggio colpì sotto l'aspetto visivo-teatrale in misura almeno uguale a quello uditivo-musicale lo si può intuire dalle parole usate da Gautier per descrivere l'interprete del ruolo, Adelaide Borghi-Mamo (la quale, per inciso, fino ad allora accolta tiepidamente dal pubblico parigino, proprio col ruolo di Azucena ottenne «un véritable triomphe»⁴⁶), nell'atto di pronunciare il racconto del secondo atto: «sa face hâve, bistrée par les soleils de toutes les Espagnes et qui semble avoir conservé un reflet du bûcher maternel ; ses haillons bariolés et pittoresques en font une sorte de Guanhumara moins centenaire, mais très sombre, très farouche et très formidable».⁴⁷ Non si può fare a meno di notare che, con il riferimento a Guanhumara, Gautier proiettava il personaggio di Azucena fuori dei confini dell'opera italiana e dentro al teatro francese, e in particolar modo (forse inconsciamente) in quello di *boulevard*. Con ogni probabilità il critico pensava alla

⁴⁴ JOUVIN, *Critique musicale* cit., p. 5.

⁴⁵ Da una recensione apparsa in «Le moniteur universel», 31 décembre 1854, trascritta in GARTIOUX, pp. 195-196.

⁴⁶ E.[DMOND] VIEL, *Théâtre Impérial Italien - Il trovatore [...]*, in «Le ménestrel», XXII/5, 31 décembre 1854, pp. 1-2: 2.

⁴⁷ GAUTIER, *Feuilleton de La presse*, in «La presse», 9 janvier 1855.

terribile strega Guanhumara de *Les Burgraves* di Hugo, che aveva visto alla Comédie Française all'esordio nel 1843:⁴⁸ una *pièce* che, come ha mostrato Albert Halsall, segna per il suo autore un ritorno all'estetica del *mélodrame* che aveva frequentato in gioventù.⁴⁹

Si è detto che i francesi furono generosi di elogi per brani solistici de *Il trovatore* che dispiegavano distesa cantabilità; tuttavia, l'episodio che suscitò vero entusiasmo e unanime ammirazione fu la scena corale del *Miserere* (IV, 12), che Jouvin – tra gli altri – definiva «la perle de la partition» e «la page la plus parfaite, la plus émouvante que le musicien ait écrite».⁵⁰ È fuor di dubbio che il giudizio fu propiziato dalla presenza della struggente Romanza di Manrico “Ah che la morte ognora”, che Julian Budden ha definito «la più nota di tutte le melodie del *Trovatore* ai tempi degli organi di Barberia e delle pianole di strada»,⁵¹ e che Fiorentino paragonava alla serenata di Ernesto “Com'è gentil la notte a mezzo april!” nel *Don Pasquale*.⁵² Tuttavia, dal modo in cui i critici descrivevano la scena risulta evidente che le ragioni dell'entusiasmo travalicavano, e di molto, la gravidanza melodica della parte di Manrico. Assai eloquenti appaiono le parole di un critico reputato come Paolo Scudo:

Tout à coup on entend un chœur invisible de voix étouffées qui, dans l'obscurité de la nuit, laissent échapper ces tristes paroles :

Miserere d'un alma già vicina [...].

Ce chœur, d'un style religieux, et sur lequel plane le glas d'une cloche mortuaire, fait tressaillir la pauvre femme [Leonora], qui exprime ses angoisses par un fragment de mélodie pleine de trouble et de terreur. Après ce premier épisode, une voix plaintive, qui est celle de Manrico, chante, du haut de la tour où il est enfermé, ces paroles non moins significatives :

Ah ! che la morte ognora [...]

La mélodie, soutenue d'un simple accompagnement de harpe, est d'une mélancolie touchante. Le chœur funèbre recommence à chanter la strophe déjà entendue, que Léonore accompagne de ses cris concentrés, après quoi Manrico répète une seconde fois aussi son éternel adieu, qui vient s'enchaîner au chœur, auquel s'ajoute la partie de Léonore, qui s'écrit avec désespoir :

Di te... di te scordarmi [...]

en poussant de sublimes sanglots.⁵³

⁴⁸ Gautier pubblicò un'ampia recensione della *pièce* di Hugo il 13 marzo 1843 su «La presse» (il testo fu poi ripubblicato in THÉOPHILE GAUTIER, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 6 voll., Paris, Hetzel, 1858-1859, III, pp. 5-20).

⁴⁹ ALBERT W. HALSALL, *Victor Hugo and the Romantic Drama*, Toronto, University of Toronto Press, 1998, pp. 175-187.

⁵⁰ JOUVIN, *Critique musicale* cit., p. 5.

⁵¹ BUDDEN, II, p. 110.

⁵² FIORENTINO, *Feuilleton du Constitutionnel*, in «Le constitutionnel», 26 décembre 1854

⁵³ P.[AOLO] SCUDO, *Revue musicale*, in «Revue des deux mondes», XXV, t. 9, janvier 1855, pp. 417-423: 420-421.

Una descrizione tanto dettagliata dimostra che per Scudo il «grand et pathétique effet» della complessa scena del *Miserere* derivava dal perfetto dosaggio di molteplici ingredienti: la bellezza melodica della romanza di Manrico era certamente uno di questi, ma non poteva essere scissa dal canto teso e frammentato e dalla drammaticità attoriale di Leonora, dalla suggestiva messinscena, dalla raffinata orchestrazione, dalla musica di scena e dagli effetti di spazializzazione sonora. «Si M. Verdi composait souvent de pareilles scènes, il n'aurait pas d'admirateur plus enthousiaste que nous» chiosava il critico:⁵⁴ ed è oltremodo significativo notare che egli si era fino ad allora distinto come rossiniano oltranzista, sulla falsariga di Fétis.⁵⁵

A proposito della pluralità degli effetti fusi nella scena del *Miserere*, un dettaglio ad oggi del tutto ignoto risulta particolarmente interessante. Quasi tutte le recensioni prese in considerazioni (e quella di Scudo non fa eccezione) sottolineano il ruolo centrale svolto dalla campana, «une cloche énorme» a detta di un critico.⁵⁶ I documenti contabili del direttore del Théâtre Italien attestano che in funzione del primo allestimento de *Il trovatore* fu appositamente noleggiata una campana del peso di oltre un quintale dalla fonderia Hildebrand, e fu poi commissionato al pellettieri Pillet il rivestimento del batacchio con cuoio spesso.⁵⁷ La necessità di procurarsi lo strumento si ripresentò un anno più tardi, quando l'opera fu ripresa ancora sotto la direzione di Verdi: in quel caso venne acquistata una campana premiata poco prima all'*Exposition universelle* parigina, che per le sue dimensioni colossali fu appellata dalla stampa «la cloche-monstre».⁵⁸ Stando ad un racconto ad oggi misconosciuto di Carlo Pedrotti, che in quei mesi si trovava al Théâtre Italien per montare la sua *Fiorina*, fu addirittura necessario demolire una porzione di muro per introdurre la campana sul palcoscenico. Pedrotti ci informa anche che fu lui a «tenere la corda» durante la prima rappresentazione, ma, soprattutto, che fu Verdi in persona a richiedere la nuova campana, reputando quella in normale dotazione del teatro

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Sulle posizioni di Scudo in riferimento alla musica di Verdi si può vedere RAOUL MELONCELLI, *Giuseppe Verdi e la critica francese*, in «Studi verdiani», 9, 1993, pp. 97-102.

⁵⁶ PAUL SMITH, *Théâtre Impérial Italien. Il trovatore [...]*, in *RGMP*, XXI/53, 31 décembre 1854, pp. 421-423: 423.

⁵⁷ Le due ricevute sono conservate, rispettivamente, in AJ¹³ 1163, II, *dossier*: «Compte de M^r Ragani [...]» e in AJ¹³ 1180^B, *dossier*: «1855 Janvier Reçus & factures». Alla ricevuta di Hildebrand sono allegate due lettere, una delle quali (Paris, 16 juin 1855) specifica che il peso della campana data in noleggio era di 101 chili e 500 grammi.

⁵⁸ ALDINO ALDINI, *Revue musicale*, in «Revue franco-italienne», II/46, 22 novembre 1855, pp. 366-367: 366. I primi a dare la notizia dell'acquisto della campana furono gli Escudier: si veda *Nouvelles*, in «La France musicale», XIX/46, 19 novembre 1855, pp. 366-367: 366.

«insufficiente per la scena del Miserere».⁵⁹ Ovviamente, queste notizie chiamano direttamente in causa le modalità performative e ricettive attuali: un'enorme campana con batacchio ricoperto in cuoio doveva dispiegare un suono al tempo stesso grandioso e morbido, ben differente da quello che si sente oggi abitualmente a teatro, ottenuto con registrazioni e/o campane tubolari. Ma il dato che qui importa soprattutto sottolineare è che, come attesta Pedrotti, il Théâtre Italien disponeva sicuramente di una campana di sua proprietà (molte opere del suo repertorio, del resto, la prevedevano: per esempio, *La gazza ladra*, *I puritani*, *Lucrezia Borgia*, *I due Foscari*), ma Verdi ritenne utile sostituirla per ottenere un miglior effetto. A ben vedere, anche questo particolare contribuisce a proiettare *Il trovatore* al di fuori degli abituali perimetri artistici del Théâtre Italien. Il suono della campana non era certo assente dalle opere italiane, ma il genere che di esso aveva fatto un vero *topos* era il *grand opéra*, con il suo gusto spiccato per le scene sacre. «Toujours des églises, des moines, des prêtres, des cloches, et des orgues ; depuis *Robert le Diable* on n'en sort pas» scriveva Berlioz nel 1835.⁶⁰ In effetti, oltre che in *Robert le Diable*, il suono della campana compare, per esempio, ne *La juive*, ne *Les huguenots*, in *Esmeralda*; Verdi stesso lo inserì sia nella partitura di *Jérusalem* che in quella de *Les vêpres siciliennes*. Non sembra dunque affatto irrealistico vedere nelle grandi campane che il compositore impose al Théâtre Italien per *Il trovatore* un corrispettivo di quelle che Meyerbeer fece acquistare all'Opéra nel 1836 per la *première* de *Les Huguenots*, e che, secondo Gevaert, erano unanimemente considerate «une rareté au théâtre» proprio a ragione della loro grandezza.⁶¹ Il fatto che la campana utilizzata al Théâtre Italien per le rappresentazioni del 1854 fosse stata noleggiata dalla fonderia Hildebrand, la stessa che riforniva l'Opéra, può essere preso come ulteriore indizio a favore di questa tesi.⁶² Quel che è certo, è che l'effetto grandioso cercato dal compositore fu

⁵⁹ Il racconto in questione è riportato in fogli manoscritti redatti dallo studioso veronese Ettore Scipione Righi (1833-1894), oggi conservati Verona, Biblioteca civica, Mss., E. S. Righi, 625/29: Carlo Pedrotti. Si tratta di appunti che Righi raccolse fra il 1890 e il 1892, verosimilmente durante diverse sessioni di interviste a Pedrotti, forse in vista di un articolo o di una biografia. Le notizie qui riportate, in particolare, sono redatte su fogli che presentano i seguenti dati: «Ferrovia Verona - Caprino (da Verona a S. Pietro in Cariano) 27 Settembre 1890». A distanza di tanti anni, Pedrotti cade in un palese errore (confonde il Théâtre Italien con il teatro dell'Opéra), ma la correttezza di altri dati, riscontrabili sulla stampa (per esempio l'elenco dei cantanti che si esibì in *Il trovatore*, o il fatto che la campana fu acquistata all'*Exposition universelle*) non lasciano molti dubbi sulla veridicità del suo racconto.

⁶⁰ HECTOR BERLIOZ, *Académie Royale de Musique. Première représentation de La Juive [...]*, in «Le rénovateur», IV/60, 1 mars 1835, pp. 1-2: 2 (si cita dalla parziale trascrizione di EMMANUEL HERVÉ, *L'orchestre de l'Opéra de Paris à travers le cas de Robert le diable de Meyerbeer (1831-1864)*, Pesaro, Fondazione Rossini, 2012, p. 192, n. 42).

⁶¹ FRANÇOIS-AUGUSTE GEVAERT, *Nouveau traité d'instrumentation*, Paris - Lemoine & fils, 1885, p. 326.

⁶² Si veda HERVÉ, *L'orchestre de l'Opéra de Paris* cit., p. 119.

pienamente ottenuto: a confermarlo non è solo l'attenzione suscitata nei critici, ma anche una vignetta apparsa su «L'illustration» in occasione della ripresa de *Il trovatore* nella Stagione 1855-56, che raffigura l'interprete di Leonora, Erminia Frezzolini, duettare con (e venire ammutolita da) la *cloche-monstre* (IMMAGINE 3).⁶³ Se l'effetto speciale della luna si sedimentò come il simbolo visivo de *Il trovatore* al Théâtre Italien, fu la campana a candidarsi al ruolo di emblema sonoro dell'opera, ancor più delle splendide melodie vocali di Leonora, di Manrico e del Conte di Luna.

IMMAGINE 4

MARCELIN, *Revue des théâtres*
(«L'illustration»)



L'ultimo elemento che occorre prendere in considerazione attiene al comparto performativo, e, nello specifico, all'esecuzione vocale. Come illustrato a più riprese, fin dagli esordi della musica di Verdi al Théâtre Italien una delle principali tematiche sulle quali si esercitava la critica francese era la valutazione dello stile di canto promosso dal compositore attraverso le sue opere. La «nouvelle école lyrique», della quale Verdi era considerato il principale esponente, aveva estimatori e

⁶³ MARCELIN, *Revue des théâtres de 1855*, in «L'illustration», XXVII/672, 12 janvier 1856, pp. 28-29: 28.

censori ugualmente convinti: i primi impegnati a dimostrarne i pregi e a descriverne la diffusione e il radicamento in tutto il mondo; i secondi rigidi nel descriverla come corruttrice dell'illustre tradizione italiana, e, per i suoi eccessi, potenzialmente dannosa ai cantanti stessi. Nelle recensioni che i critici francesi consacrarono a *Il trovatore*, però, tali argomenti risultano pressoché scomparsi: non vi si incontrano i rimproveri, ripetuti ormai alla noia, contro «le crie italiennes», né le difese strenue, ma spesso sterili, del «chant dramatique», bensì considerazioni positive o, nel peggiore dei casi, neutre sullo stile vocale impiegato da Verdi e, soprattutto, elogi pressoché unanimi ai cantanti impegnati nell'allestimento.⁶⁴ Il fatto non era causale, ma se per tentare di spiegarlo si guardasse solo alla partitura non si troverebbero indizi dirimenti. Pur considerando l'utilizzo (già sottolineato) di una vocalità virtuosistica e quasi arcaica per la parte di Leonora, l'idioma vocale che caratterizzava *Il trovatore*, nel suo complesso, non era troppo dissimile da quello che Verdi aveva impiegato nelle opere allestite in precedenza al Théâtre Italien, o, quantomeno, non lo era a sufficienza per placare critiche che, fino a quel momento, si erano distinte per la loro veemenza. La vera evoluzione, invece, riguardava gli interpreti. Quell'anno il direttore del teatro Cesare Ragani aveva proceduto a un rinnovamento radicale della *troupe*: lasciati liberi esponenti idolatrati dell'«ancienne école» (l'Alboni, Mario, Tamburini), aveva ingaggiato cantanti emergenti. Ad interpretare i ruoli principali de *Il trovatore* furono così chiamati, oltre alle già citate Borghi-Mamo (Azucena) ed Erminia Frezzolini (Leonora), Carlo Baucardé (Manrico), Francesco Graziani (Conte di Luna), Louis Gassier (Fernando). Ancora piuttosto giovani, eppure già celebri soprattutto negli Stati italiani, questi cantanti avevano costruito la loro fama principalmente sulla musica di Verdi – solo la Frezzolini vantava anche una notevole reputazione nel repertorio di Bellini e Donizetti –, e potevano essere ricondotti a pieno titolo nell'alveo stilistico della cosiddetta «nouvelle école». Un'immissione così corposa di forze nuove nella *troupe* del Théâtre Italien, a ben guardare, non avvenne in modo repentino. Come si è visto in precedenza, da più di un decennio l'istituzione parigina si era aperta gradualmente a cantanti usi a uno stile vocale post-belcantista, ed alcuni di essi avevano già suscitato l'entusiasmo del pubblico. In particolare, nel 1851 i parigini accolsero come un'autentica rivelazione la Cruvelli, e per un paio d'anni la elessero a stella della *troupe*: dotata di una voce potente e di un temperamento drammatico impetuoso, la cantante tedesca spiccava soprattutto nel repertorio verdiano, e, non a caso, il suo approdo al Théâtre Italien coincise con un ritorno di interesse per la musica del compositore.⁶⁵ A conti fatti, *Il trovatore* segnò una tappa decisiva anche nel progressivo percorso

⁶⁴ Per uno sguardo d'insieme sulle recensioni dedicate alla prima rappresentazione parigina de *Il trovatore* si veda l'antologia raccolta da GARTIOUX, pp. 176-208.

⁶⁵ Si veda *supra*, § 3.2 e 3.3 della Prima parte.

di integrazione della «nouvelle école lyrique» fra i modelli didattici degni di figurare nell'«école de chant» di Parigi.

3. Verdi e «la musique de l'avenir»

Per riprendere le parole di Jouvin citate in apertura di questo capitolo, sotto vari aspetti il primo allestimento de *Il trovatore* fu una vera «révolution» per il Théâtre Italien e per il suo pubblico: una rivoluzione priva di barricate, in qualche modo attesa ed approvata, ma non per questo di minore impatto. È vero che i tempi erano ormai maturi per il definitivo acclimatemento francese della musica di Verdi e che la concomitante preparazione de *Les Vêpres siciliennes* creò un contesto ambientale favorevole, ma l'annunciata rivoluzione probabilmente non sarebbe avvenuta – o forse sarebbe avvenuta, ma di certo seguendo tutt'altri percorsi – se il pubblico francese si fosse trovato di fronte a un'opera diversa da *Il trovatore*, o a una diversa realizzazione musical-teatrale. Da un lato, il libretto inenarrabile, le melodie di immediata presa, l'eccellente esecuzione vocale, compiacevano le aspettative più tradizionali degli *habitués* del Théâtre Italien, e probabilmente lo facevano in misura ancora maggiore di quanto il pubblico stesso potesse aspettarsi, viste le precedenti esperienze con la produzione del compositore. Da un altro lato, *Il trovatore* apriva prospettive sorprendenti. La violenza della trama, al limite del sadismo e dell'aberrazione, compiaceva il gusto imperante (ma probabilmente inconfessato e inconfessabile per un pubblico aristocratico come quello che frequentava la salle Ventadour) per l'estetica *mélo*, mentre la spettacolarità scenica e musicale instaurava un rapporto dialettico con generi e istituzioni teatrali prettamente francesi (l'Opéra e il teatro di *boulevard*). Di fatto, era la natura stessa del Théâtre Italien ad essere messa in questione: *Il trovatore* dimostrava che non era possibile guardare all'opera italiana contemporanea con lenti tradizionali, che occorreva, cioè, distaccarsi dall'idea di un genere il cui interesse risiedeva soltanto nel suo contenuto di musica vocale.

In conclusione, sembra utile aggiungere un ultimo tassello alla storia della ricezione parigina de *Il trovatore*: un tassello che apre interessantissime prospettive, che qui saranno però soltanto abbozzate. Nella già citata recensione per la «Revue des deux mondes», Paolo Scudo si soffermava sulla ricerca di «vérité dramatique» che caratterizzava lo stile di Verdi. Secondo il critico, questa tendenza non era affatto esclusiva del compositore italiano, ma già si riscontrava in geni del passato «tels que Gluck, Jommelli, Mozart, Weber, Rossini, Spontini». Tuttavia, per la sua tendenza alla concisione, alla rinuncia al canto fiorito, a quel superfluo che Voltaire aveva insegnato a considerare «si nécessaire à la vie» («le superflu, chose très-nécessaire» scriveva il filosofo in un passo celeberrimo de *Le mondain*), Verdi rischiava

di cadere nella «négation même de l'art», cioè nello stesso errore che stava compiendo allora «M. Wagner en Allemagne».⁶⁶ Come ha mostrato Katharine Ellis, anche se le sue opere non erano ancora approdate a Parigi, fin dal 1852 Wagner era al centro dei discorsi di influenti critici francesi, che si erano scagliati preventivamente contro le teorie esposte in *Eine Mitteilung an meine Freunde* e in *Oper und Drama*. Assieme a (e sulla scorta di) Fétis, Scudo fu uno dei primi e più convinti detrattori del compositore tedesco, al punto da dipingerlo come «a degenerate artistic force».⁶⁷ L'assimilazione a Wagner potrebbe dunque sembrare una definitiva condanna nei confronti di Verdi, ma il prosiegua del testo mostra invece una prospettiva del tutto diversa:

Ce n'est pas que M. Verdi soit à confondre parmi les pionniers grossiers de *la musique de l'avenir*. Il est trop bien doué de certaines qualités mélodiques pour ne pas en connaître tout le prix. [...] Nous avons remarqué dans *il Trovatore* plusieurs tentatives d'amélioration et comme une velléité de vouloir jeter sur le squelette harmonique une draperie mélodique, de sustenter l'orchestre par une idée. Nous ne saurions trop engager M. Verdi à persister dans cette bonne voie.⁶⁸

L'ombra wagneriana che iniziava ad allungarsi sulla Francia portava con sé l'aspettativa di un'opera degenerata, nella quale «toutes les formes mélodiques disparaissent sous un récitatif décharné».⁶⁹ Con un simile spauracchio all'orizzonte, ecco che diventava più facile giustificare il successo de *Il trovatore*, e riabilitare addirittura la statura di Verdi: un compositore certo degno di critiche feroci, ma che, se confrontato con Wagner (o meglio: con l'idea che di lui si aveva), appariva ora dotato di autentiche «qualités mélodiques», cioè dell'ingrediente indispensabile per un compositore d'opera – specie se italiano. A ben vedere, già nelle reazioni alla prima produzione de *Il trovatore* al Théâtre Italien è possibile individuare germogli del duello “Verdi *versus* Wagner” che avrebbe infiammato tutta la storia dell'opera del secondo Ottocento, e che ancora oggi attira l'interesse degli appassionati e degli studiosi.

⁶⁶ SCUDO, *Revue musicale* cit., p. 421.

⁶⁷ KATHARINE ELLIS, *Wagnerism and Anti-Wagnerism in the Paris Periodical Press, 1852-1870*, in *Von Wagner zum Wagnérisme. Musik, Literatur, Kunst, Politik*, herausgegeben von Annagret Fauser und Manuela Schwartz, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 1999, pp. 51-83: 56.

⁶⁸ SCUDO, *Revue musicale* cit., p. 422.

⁶⁹ ID., *Littérature musicale*, in «Revue des deux mondes», XXII, t. 15, juillet 1852, pp. 815-824: 821 (citata anche in ELLIS, *Wagnerism and Anti-Wagnerism* cit., p. 57).

Conclusioni

Questo studio si arresta su un'ideale linea di confine che demarca due stagioni della storia dei rapporti di Verdi con la Francia: da un lato finisce la normalizzazione, dall'altro inizia la canonizzazione. Una prima, epidermica, conferma del mutamento in corso la fornisce un dato esterno alla dimensione teatrale, talmente palese che spesso viene tralasciato o considerato con sufficienza: il fatto, cioè, che a partire dalla metà degli anni Cinquanta Verdi si vide assegnare in rapida successione alcune fra le più alte onoreficenze che un artista straniero poteva ricevere in terra francese. Nel 1852 fu insignito del titolo di *chevalier* della *Légion d'honneur*, e nel 1855 promosso al grado di *officier*; nel 1859 fu ammesso come corrispondente alla prestigiosissima Académie des Beaux-Arts dell'Institut de France, per diventare associato straniero nel 1864, in sostituzione del defunto Meyerbeer. Non solo i riconoscimenti ufficiali, ma anche le relazioni personali confermano che Verdi avesse ormai trovato un comodo alloggio in seno all'*establishment* d'oltralpe. Tralasciando i rapporti (ovvi) con personalità coinvolte nel sistema teatrale, non si può tacere, almeno, la familiarità con Napoleone III. L'imperatore applaudì il compositore italiano da spettatore delle sue opere a Parigi, lo ospitò nelle sue residenze, caldeggiò l'assegnazione di decorazioni, rischiò quasi (prima dell'armistizio di Villafranca del 1859) di vedersi dedicare una cantata celebrativa.¹

Come si è fatto nel caso degli anni giovanili milanesi, sarebbe certamente interessante verificare in quale misura Verdi poté giovare di appoggi altolocati per instradare la propria carriera oltralpe, e interrogare in particolare i legami nient'affatto trascurabili con il secondo regime bonapartista.² Non è però questa la sede. Quel che conta qui sottolineare è che dalla metà degli anni Cinquanta la posizione di Verdi in Francia iniziò a farsi istituzionale, e che la percezione del compositore che i locali andarono gradualmente maturando era quella di un autore che occupava in modo solido e legittimo una poltrona di spicco nel *pantheon* musicale – o, *tout court*, culturale – locale. Senza raggiungere (e mai sarebbe successo) quel livello

¹ Per contestualizzare i ben noti spunti biografici qui messi in risalto, si scorra almeno ABBIATI, II.

² Si veda anzitutto ANSELM GERHARD, «Cortigiani, vil razza bramata!» *Reti aristocratiche e fervori risorgimentali nella biografia del giovane Verdi*, in «Acta musicologica», LXXXIV/1-2, 2012, pp. 37-63, 199-223. Inoltre, fra il 2013 e il 2014, al tema dei legami fra operisti e mondo aristocratico è stato consacrato il progetto di ricerca trilaterale *Compositori d'opera e stratificazione sociale: il ruolo della nobiltà nell'Ottocento europeo* (Deutsche Forschungsgemeinschaft, Fondation Maison des Sciences de l'Homme, Villa Vigoni).

di naturalizzazione che toccò Rossini,³ anche Verdi, almeno in una certa misura, diventò agli occhi dei francesi patrimonio nazionale. Come mostra una lettera indirizzata a Piave all'indomani della nomina all'Académie des Beaux-Arts, del processo in corso egli stesso era ben consapevole: «non rallegrarti! È vero, son membro dell'Istituto di Francia (gran Francia), sono nel numero dei 40 Immortali! ma ciò vuol dire che divento *Parrucca!*». Se per una volta si rinunciassero alla ritrita retorica di un Verdi paesano schivo, insensibile alle lusinghe e alle onoreficenze, in queste parole, al di sotto di un superficiale strato «tra l'ironico e l'umoristico» (solo questo vi individuava Gino Roncaglia), sarebbe abbastanza agevole riconoscere la fierezza – certo non ostentata, ma palpabile – per una corona riservata agli “immortali”.⁴

Un fatto prevedibile ma non scontato è che il processo di appropriazione messo in atto dai francesi non riguardò soltanto l'uomo Verdi, ma anche la sua arte. È vero che fin dal 1847, con gli allestimenti di *Jérusalem* e di *Louise Miller* all'Opéra, i parigini avevano avuto occasione di ascoltare musica di Verdi su parole francesi; a partire dalla metà degli anni Cinquanta, però, le opportunità per rinnovare tale esperienza – fino a quel momento tutto sommato saltuarie – si moltiplicarono vorticosamente. Con i franchi successi di *Les Vêpres siciliennes* (1855) e di *Don Carlos* (1867) Verdi si guadagnò un posto di primissimo piano nella cerchia ristretta di compositori degni dell'Opéra; addirittura, morto Meyerbeer, che della massima scena lirica francese era stato per decenni l'indiscusso sovrano, l'autore italiano appariva come «il solo in grado di comporre un *Grand-Opéra*» (parole di Rossini).⁵ Occorre soprattutto sottolineare che *Les Vêpres siciliennes* e *Don Carlos* non furono esperienze isolate; al contrario, esse possono essere considerate le punte di un *iceberg* di musica verdiana in lingua francese che stazionava nel mare musicale parigino, un *iceberg* composto per una parte sostanziale di opere tradotte dall'italiano, e, in alcuni casi, appositamente rimaneggiate dall'autore. Il trionfo de *Le trouvère* all'Opéra nel 1857 fece in qualche modo da preludio a un'importante serie di traduzioni che videro la luce negli anni Sessanta al Théâtre Lyrique: *Rigoletto* (1863), *Violetta* (1864), *Macbeth* (1865), *Un bal masqué* (1869). Tralasciando la produzione successiva agli anni Settanta (in quanto eccedente il nostro raggio di indagine), questo elenco si completa con *Les brigands*, traduzione de *I masnadieri* allestita nel 1870 dal piccolo ma intraprendente Théâtre de l'Athénée. Ai progetti andati in porto,

³ Come ha mostrato Benjamin Walton, dopo il ritiro dalla carriera teatrale di Rossini, i francesi misero in atto un processo culturale di appropriazione e di adozione, al punto da arrivare ad appellare il compositore «le notre Rossini» (BENJAMIN WALTON, *Rossini and France*, in *The Cambridge Companion to Rossini*, edited by Emanuele Senici, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 25-36).

⁴ Lettera di Verdi a Piave, da Cremona, del 3 luglio 1864. Il commento di GINO RONCAGLIA si legge invece in *L'ascensione creatrice di Giuseppe Verdi*, Firenze, Sansoni, 1940, p. 5.

⁵ Lettera a Tito Ricordi, del 21 aprile 1868, citata in LUIGI ROGNONI, *Gioachino Rossini*, Torino, ERI, 1968, pp. 328-329.

poi, se ne potrebbero aggiungere molti altri naufragati: ad esempio, quello di comporre un titolo originale per l'Opéra Comique, che Verdi accarezzò fra il 1869 e il 1870.⁶ I teatri lirici francesi, insomma, si contendevano (a suon di franchi) il compositore italiano, reputando la sua produzione fonte sicura di successi e guadagni; e Verdi, malgrado le contumelie sparse nelle sue lettere nei confronti dei palcoscenici parigini e dei loro direttori (è degli anni Sessanta il conio della famigerata etichetta *Grand Boutique* per identificare l'Opéra⁷), fu spesso tutt'altro che restio ad accontentare le richieste.

Che a metà degli anni Cinquanta la fase corsara della penetrazione della musica di Verdi in Francia fosse ormai archiviata trova ulteriore conferma nella ristrutturazione delle posizioni della critica d'oltralpe. Non che le opere del compositore smisero di suscitare opinioni contrastanti, di sollevare polemiche o di ricevere stroncature feroci: per limitarsi all'esempio più eloquente, il *Macbeth* francese «tutto ben calcolato, pesato, e sommato» fu un «fiasco» (così sentenziò l'autore stesso), e voci dalla stampa non esitarono a definire la partitura «banale», «incolore», «stérile».⁸ Il cambio di rotta rispetto al passato, piuttosto, riguardò la graduale maturazione di una diversa percezione complessiva della statura artistica di Verdi. A fornire la misura del fenomeno, ovviamente, non sono le voci tradizionalmente amiche del compositore, bensì quelle nemiche. Critici che (come si è visto in precedenza) avevano mosso autentiche crociate contro Verdi – da Delécluze a Fétis a Monnais, per esempio –, pur non attenuando (o attenuando minimamente) le proprie valutazioni, si trovarono costretti ad ammettere che la musica dell'autore italiano era ormai parte integrante del panorama francese, radicata in profondità, nutrita e legittimata dal favore del pubblico: «Nous n'ignorons pas que nous prêchons dans le désert; le vase est imbibé, l'étoffe a pris son pli, et l'on n'accepte plus la musique nouvelle si elle ne satisfait pas l'habitude prise par les sens, de l'éclat d'une sonorité excessive» commentava sconsolato Delécluze nel 1861, dopo una rappresentazione fortunata de *Il trovatore*.⁹ Come precisa Katharine Ellis, a metà degli anni

⁶ Si veda BUDDEN, III, pp. 177-179.

⁷ Si veda ANIK DEVRIÈS-LESURE, *Les rapports orageux de Verdi avec la "grande boutique"*, in *Verdi et la "grande boutique"*, catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1995, pp. 9-23.

⁸ Così si legge nella recensione dell'opera pubblicata sul quotidiano «Le pays» il 24 aprile 1865 – recensione trascritta in GARTIOUX, pp. 356-360. Le parole di Verdi sono invece estratte dalla lettera indirizzata a Léon Escudier, da Busseto, il 3 giugno 1865, pubblicata da JACQUES-GABRIEL PROD'HOMME, *Lettres inédites de G. Verdi à Léon Escudier*, in «Rivista musicale italiana», XXXV/3, 1928, pp. 171-197: 189-190.

⁹ É[TIE]NNE-[J]EA[N] DELÉCLUZE, *Feuilleton du Journal des Débats*, in JDD, 19 avril 1861.

Sessanta anche una rivista come la «Revue et gazette musicale de Paris», per tradizione sistematicamente antiverdiana, stimava ormai la posizione del compositore italiano «unassailable».¹⁰

Il processo di assimilazione parigina di Verdi e della sua musica passò anche, inevitabilmente, attraverso il Théâtre Italien. Il successo straordinario delle produzioni de *Il trovatore* nel 1854 e nel 1855 impressero una netta accelerazione al processo di “verdizzazione” dell’istituzione parigina, un processo i cui prodromi risalgono a un decennio prima, ma che, fino ad allora, aveva seguito uno sviluppo tutt’altro che lineare, con continue frenate, scatti, retromarce e deviazioni. Come illustrano dati (non esaustivi né accuratissimi, ma sufficientemente eloquenti) raccolti da studiosi che si sono interessati alla fasi finali della storia del Théâtre Italien,¹¹ nell’ultimo trentennio circa d’esistenza dell’istituzione (che chiuse, lo ricordiamo, nel 1878), la produzione del compositore di Busseto rappresentò sia la spina dorsale del repertorio stabile, sia la fonte principale dalla quale attingere titoli nuovi da offrire al pubblico locale. Il grosso della programmazione continuò ad essere costituito dalle opere del quadrumvirato Bellini-Donizetti-Rossini-Verdi: ma, in media, i titoli di quest’ultimo coprivano da soli un terzo del totale. Dopo *Il trovatore*, esordirono al Théâtre Italien altre sette opere di Verdi: *La traviata* (nel 1856), *Rigoletto* (nel 1857), *Un ballo in maschera* (nel 1861), *I lombardi alla prima Crociata* (nel 1863), *Giovanna d’Arco* (nel 1868), *Aida* e *La forza del destino* (entrambe nel 1876). A conti fatti, di tutto il catalogo verdiano solo i titoli considerati minori non giunsero al battesimo del palcoscenico parigino – anche se la possibilità di produrre alcuni di essi fu comunque presa in seria considerazione: così per *Macbeth*, per *Aroldo* e per *Simon Boccanegra*. Se negli anni Venti il Théâtre Italien fu rossiniano, negli anni Trenta belliniano e negli anni Quaranta donizettiano, a partire dalla metà degli anni Cinquanta diventò spiccatamente verdiano e lo restò fino alla chiusura.

Tuttavia, non si può però fare a meno di notare che una simile svolta non assicurò al Théâtre Italien lunga salute. Uscito da una fase precaria che aveva avuto inizio con la rivoluzione del 1848, nella seconda metà degli anni Cinquanta, grazie alla voga della musica di Verdi, l’istituzione ritrovò folta presenza di pubblico, prosperità economica ed interpreti rinomati.¹² Quella stagione fortunata, però, fu effimera. Nei primi anni Sessanta ebbe inizio una crisi strutturale, caratterizzata da fasi

¹⁰ KATHARINE ELLIS, *Music criticism in nineteenth-century France. La Revue et Gazette musicale de Paris, 1834-80*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 199.

¹¹ Per le statistiche del periodo si vedano la cronologia di ALBERT SOUBIES, *Le Théâtre-Italien de 1801 à 1913*, Paris, Fischbacher, 1913, SAJALOLI, pp. 563-565, e STELLA ROLLET, *Le Théâtre-Italien et son répertoire sous le Second Empire*, in *Les spectacles sous le Second Empire*, sous la direction de Jean-Claude Yon, Paris, Armand Colin, 2010, pp. 202-212: 210-211.

¹² Questa fase della storia del Théâtre Italien è stata studiata da ANIK DEVRIÈS-LESURE, *Les démêlés de Verdi avec le Théâtre Italien sous la direction de Toribio Calzado (1855-1863)*, «Studi verdiani», 13, 1998, pp. 155-182.

più e meno gravi, che si risolse infine con la chiusura definitiva dell'istituzione nel 1878. Di recente alcuni studiosi si sono interrogati sulle ragioni della decadenza di un teatro che per decenni aveva occupato un posizione gloriosa nel panorama musicale europeo. Francesco Bissoli ha insistito sulle ripercussioni delle vicende politico-sociali del 1870: il nazionalismo, l'anti-italianismo e il protezionismo culturale che montò in Francia a seguito della disfatta di Sedan avrebbe messo in pessima luce il Théâtre Italien, percepito ormai come un'istituzione parassitaria, che sottraeva risorse fondamentali agli artisti autoctoni.¹³ Stella Rollet si è concentrata invece sulle difficoltà che, durante tutto il Secondo Impero, il teatro si trovò a fronteggiare a livello di rapporti con lo Stato e di gestione economico-amministrativa, soffermandosi anche brevemente sulle conseguenze della nuova organizzazione del sistema teatrale parigino imposta da Napoleone III.¹⁴ Il decreto sulla libertà dei teatri promulgato dall'imperatore nel 1864 smantellò il tradizionale meccanismo dei privilegi: furono abolite sia le limitazioni alla creazione di nuove sale di spettacoli, sia le barriere di genere fra un'istituzione e l'altra. Rollet ha notato giustamente che il Théâtre Italien si trovò a soffrire una concorrenza spietata, con vari teatri (su tutti il Théâtre Lyrique) che si impadronirono del repertorio tradizionalmente di sua competenza, sia contemporaneo che antico. Quel che il suo studio non ha messo sufficientemente in luce, però, è che la deregolamentazione agì anche in senso inverso. Il Théâtre Italien, cioè, poté aprirsi sistematicamente a generi e linguaggi che prima di allora gli erano preclusi, o che aveva potuto abordare solo in via del tutto eccezionale: il balletto, la musica sinfonica, l'opera non italiana eseguita in lingua originale, l'opera italiana tradotta in francese.¹⁵ Se ormai da decenni l'istituzione, per allinearsi alle tendenze estetiche maturate nella penisola – soprattutto sulla spinta della musica di Verdi –, si era adeguata a una richiesta sempre più ampia e variegata di mezzi musicali e spettacolari (scenografie, costumi, orchestra, coro), con il suo nuovo statuto le possibilità (e le esigenze) aumentarono, almeno potenzialmente, in misura esponenziale. L'ibridazione del Théâtre Italien tanto paventata da alcuni critici, il tradimento, cioè, della sua originale missione di «école de chant», divenne strutturale. Al contempo, venne progressivamente meno una delle peculiarità del teatro, ovvero l'eccellenza delle *troupes* vocali. A causa di minori disponibilità economiche e di un prestigio inferiore rispetto a un tempo, nonché di una concorrenza fra teatri divenuta mondiale, non sempre il Théâtre Italien fu in grado di attirare i migliori cantanti italiani in circolazione.

¹³ FRANCESCO BISSOLI, *La crisi del Théâtre-Italien nella congiuntura storica del 'dopo Sedan'*, in «Annali» (Università degli Studi Suor Orsola Benincasa), 2009/1, pp. 261-286.

¹⁴ STELLA ROLLET, *Le Théâtre-Italien et son répertoire sous le Second Empire*, in *Les spectacles sous le Second Empire*, sous la direction de Jean-Claude Yon, Paris, Armand Colin, 2010, pp. 202-212.

¹⁵ Per uno sguardo sull'attività del Théâtre Italien fra gli anni Sessanta e Settanta si veda SAJALOLI, *Le Théâtre Italien et la société parisienne* cit.

Di simili cambiamenti i francesi erano ben consapevoli, ma spesso tutt'altro che soddisfatti. Nel settembre del 1871, cioè nel pieno del rigurgito nazionalistico *post-Sedan*, il critico del «*Journal des débats*» Ernest Reyer si scagliava contro la decisione dello Stato di confermare al Théâtre Italien un finanziamento pubblico di centomila franchi. Nell'articolo si possono individuare dosi copiose di quel sentimento anti-italiano indicato da Bissoli; tuttavia, il critico non costruì le proprie argomentazioni sullo spirito di rivalsa nei confronti di un teatro che rappresentava una nazione avversa, bensì sulla constatazione che il Théâtre Italien fosse ormai un'istituzione decaduta, snaturata, e, soprattutto, spogliata della propria funzione pedagogica:

Cent mille francs ! c'est bien cher pour entendre chanter M^{me} Patti une ou deux fois par semaine. Le répertoire du Théâtre-Italien est usé, archi-usé et ne pourrait être remis à neuf, rajeuni si l'on veut, qu'au moyen d'une interprétation hors ligne. Ce Théâtre a eu pendant quatorze ans une troupe dont les premiers sujets s'appelaient Grisi, Mario, Tamburini, Rubini, Ronconi, Sontag, Persiani, Alboni et Lablache ; même au second plan on y comptait alors des artistes d'un talent réel. Aujourd'hui l'Italie ayant bien autre chose à faire que de produire et de former d'excellents chanteurs, le Théâtre-Italien peut à peine nous donner la menue monnaie de ce qu'il nous donnait jadis. Le Théâtre-Italien a été une école de chant célèbre dans le monde entier ; ce n'est pas là qu'on va apprendre à chanter aujourd'hui, même quand M^{me} Patti y chante.¹⁶

Non sembra inutile sottolineare che i cantanti che, secondo Reyer, avevano segnato una stagione aurea del Théâtre Italien, una stagione durante la quale l'istituzione ancora compiva la propria missione di «*école de chant*», non erano discepoli della musica verdiana, bensì esponenti della gloriosa tradizione di canto rossiniana.

Come testimoniano le lettere citate nella premessa di questo studio, Verdi non si rassegnò alla decadenza di un teatro che sentiva suo. Egli non si limitò ad esprimere a parole il proprio interesse. Nel 1863 il direttore del teatro, Prosper Bagier, gli offrì la carica di direttore della musica: dopo aver tergiversato per oltre un mese, Verdi rifiutò, non convinto dal progetto artistico.¹⁷ Nel 1870, tuttavia, si spese per far assegnare il medesimo titolo ad Emanuele Muzio: per il compositore l'assunzione del suo allievo avrebbe corrisposto alla possibilità di ottenere esecuzioni di qualità,¹⁸ ma a causa degli sconvolgimenti provocati dalla guerra franco-prussiana il progetto non si concretizzò.¹⁹ Infine, nel 1876 Verdi si impegnò, assieme a

¹⁶ E.[RNEST] R.[EYER], *Feuilleton du Journal des débats*, in *JDD*, 22 settembre 1871.

¹⁷ Si vedano le lettere di Bagier a Verdi del 23 aprile, 3 e 19 maggio 1863 (da Madrid), e quella di Verdi a Bagier del 16 maggio 1863 (da Parigi), tutte entrambe da Madrid), le cui riproduzioni sono consultabili in I-PAi.

¹⁸ Si veda la lettera di Verdi a Léon Escudier, da Sant'Agata, del 7 luglio 1870, conservata in F-Po e consultabile sul portale <gallica.bnf.fr>.

¹⁹ Su tale vicenda si possono vedere alcune lettere di Muzio a Verdi trascritte in ALMERINDO NAPOLITANO, *Emanuele Muzio e Giuseppe Verdi*, dattiloscritto, pp. 133-164 bis (una copia è conservata

Muzio, nel tentativo di riformare il teatro, allora amministrato da Léon Escudier. Il 22 aprile di quell'anno vi diresse la prima esecuzione francese di *Aida*: l'allestimento fu sontuoso, con interpreti d'eccellenza, un'orchestra appositamente riformata, e una *mise en scène* lussuosissima.²⁰ Fu un trionfo. Tuttavia, ironia della sorte, il successo di *Aida* rappresentò il canto del cigno del Théâtre Italien. Pochi mesi più tardi l'istituzione interruppe definitivamente la propria attività, affossata dal fallimento economico di Escudier. In fin dei conti, non sembra irragionevole domandarsi se la cura prescritta da Verdi fosse adeguata al male del paziente.

in I-PAi). Ad oggi, tale studio rappresenta l'unico mezzo per accedere (in modo del tutto frammentario) al contenuto delle lettere di Muzio conservate nella Villa Verdi di Sant'Agata.

²⁰ La messinscena di *Aida* a Parigi è al centro dello studio di ALESSANDRO DI PROFIO, «Non vorrei che fosse troppo». *Verdi e la mise en scène a Parigi*, in *Giuseppe Verdi dalla musica alla messinscena. In ricordo di Pierluigi Petrobelli*, a cura di Franco Piperno, Daniela Mastrangelo, Manuela Rita, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2015, pp. 9-28.

Appendici

Cronologia degli spettacoli d'opera del Théâtre Italien (1 ottobre 1845 - 31 marzo 1856)

Questo repertorio intende proseguire le cronologie degli spettacoli del Théâtre Italien messe a punto da Jean Mongrédien e da Céline Frigau Manning, rispettivamente per i periodi 1801-1831 e 1801-1848.¹ Dai lavori dei due studiosi è stata mutuata la struttura, salvo alcuni aggiustamenti. Si è stilata una lista alfabetica delle opere rappresentate, organizzata per voci, ognuna delle quali si compone di: 1. titolo dell'opera e nomi degli autori (compositore e librettista); 2. prima rappresentazione assoluta; 3. prima rappresentazione al Théâtre Italien; 3. lista delle date di rappresentazione nell'istituzione parigina. A differenza di Mongrédien e Frigau-Manning, si è scelto di non indicare il numero totale di rappresentazioni (nella singola stagione e nel periodo preso complessivamente in esame), in modo da evitare fraintendimenti che potrebbero sorgere dalla contabilizzazione congiunta (come in Mongrédien) o disgiunta (come in Frigau Manning) di rappresentazioni dell'opera completa e di singoli atti (o di frammenti). Inoltre, si è deciso di ordinare la lista delle date di rappresentazione per stagione d'opera invece che per anno, essendo il primo il sistema temporale di riferimento in un'ottica teatrale.

Per stilare la cronologia si sono privilegiati, ove disponibili, documenti provenienti dagli archivi del Théâtre Italien (tutti conservati in F-Pan): liste giornaliere degli spettacoli; elenchi di beneficiari di entrate gratuite, dettaglianti le date delle rappresentazioni e i titoli delle opere montate; registri degli incassi stagionali, organizzati per singole rappresentazioni; quaderni giornalieri di controllo della locazione dei palchi, nei quali venivano annotate le opere prodotte, assieme ai nomi dei locatari e agli incassi giornalieri. Compilati durante o dopo l'evento, questi documenti offrono dati molto attendibili – se non certi – sulla programmazione. Essi, peraltro, hanno permesso di individuare, segnalare (tramite note a piè di pagina) ed emendare occasionali errori presenti nella cronologia di Frigau Manning, specificamente nelle ultime tre Stagioni coperte dalla studiosa (1845-46, 1846-47 e 1847-48).

Laddove la documentazione d'archivio risulta lacunosa o mancante, si è fatto ricorso alla stampa periodica: sia a fogli contenenti annunci giornalieri degli spettacoli in programma, sia a riviste e quotidiani che attestano (con recensioni o rendiconti) l'avvenuta produzione. Le testate alle quali si è fatto riferimento per gli annunci giornalieri dei cartelloni del Théâtre Italien sono: «L'Argus», «Le constitutionnel», «Journal des débats», «Le nouvelliste», «La presse», «Le siècle». Come hanno rimarcato correttamente Frigau Manning, questa seconda tipologia di fonti non è sempre affidabile: per esempio, non erano raro che uno spettacolo annunciato fosse cancellato, oppure che il suo contenuto venisse modificato all'ultimo momento.² Articoli pubblicati *post quem* permettono spesso di identificare le variazioni apportate ai cartelloni annunciati, ma non tutti gli spettacoli del

¹ FRIGAU MANNING, pp. 571-628 e MONGRÉDIEN, I, pp. 95-116.

² FRIGAU MANNING, pp. 570-571.

Théâtre Italien godevano dell'attenzione puntuale dei critici. Nei casi controversi si è cercato di incrociare dati provenienti da diversi periodici, in modo da limitare il più possibile il margine di errore.

Nella tabella che segue sono indicate le fonti d'archivio utilizzate per la compilazione della cronologia, distinte per Stagione d'opera. Di ogni documento si fornisce una descrizione sintetica del contenuto, si indica il luogo di conservazione e la segnatura, e si specifica se esso fornisce dati completi oppure parziali sulla programmazione stagionale.

STAGIONE	DESCRIZIONE	ISTITUZIONE, SEGNATURA	COPERTURA
1845-46	Elenco di beneficiari di entrate gratuite	AJ ¹³ 1178 B	frammentaria (singole date)
1846-47	Quaderni di controllo della locazione dei palchi	AJ ¹³ 1166 AJ ¹³ 1167	completa
1847-48	Elenco di beneficiari di entrate gratuite	AJ ¹³ 1178 B	completa
1848-49	Elenco di beneficiari di entrate gratuite	AJ ¹³ 1178 B	parziale (10.1848 + singole date)
	Registro degli incassi stagionali	F ²¹ 1117 <i>dossier: «État des recettes»</i>	
1849-50	Elenco di beneficiari di entrate gratuite	AJ ¹³ 1178 B	frammentaria (singole date)
1850-51	Registro degli incassi stagionali	F ²¹ 1117 <i>dossier: «État des recettes»</i>	completa
1851-52	Registro degli incassi stagionali	F ²¹ 1117 <i>dossier: «État des recettes»</i>	completa
1852-53	Lista degli spettacoli stagionali	AJ ¹³ 1178 B	completa
1853-54	Registro degli incassi stagionali	F ²¹ 1117 <i>dossier: «État des recettes»</i>	parziale (11.1853/02.1854)
1854-55	Registro degli incassi stagionali	AJ ¹³ 1163 <i>dossier: VI</i>	completa
1855-56	Registro degli incassi stagionali	AJ ¹³ 1163 <i>dossier: VI</i>	completa

Andremo a Parigi? (Gioachino Rossini, Luigi Balocchi; pasticcio da *Il viaggio a Reims*)

Prima rappresentazione assoluta: Parigi, Théâtre Italien, 26 ottobre 1848

1848-49: 26 ottobre, 28 ottobre, 29 ottobre, 31 ottobre, 18 novembre, 21 novembre, 23 novembre

Gli arabi nelle Gallie (Giovanni Pacini, Luigi Romanelli)

Prima rappresentazione assoluta: Milano, Teatro alla Scala, 8 marzo 1827

Prima rappresentazione al Théâtre Italien: 30 gennaio 1855

1854-55: 30 gennaio, 1 febbraio, 10 febbraio

L'assedio di Firenze (Giovanni Bottesini, Carlo Corghi)

Prima rappresentazione assoluta: Parigi, Théâtre Italien, 21 febbraio 1856

1855-56: 21 febbraio, 23 febbraio, 26 febbraio, 1 marzo, 15 marzo

Attila (Giuseppe Verdi, Temistocle Solera e Francesco Maria Piave)

Prima rappresentazione assoluta: Venezia, Teatro La Fenice, 17 marzo 1846

Prima rappresentazione al Théâtre Italien: 19 maggio 1853 (incompleta)

1852-53: 19 maggio (framm.)

Un'avventura di Scaramuccia (Luigi Ricci, Felice Romani)

Prima rappresentazione assoluta: Milano, Teatro alla Scala, 8 marzo 1834

Prima rappresentazione al Théâtre Italien: 26 febbraio 1846

1845-46: 26 febbraio, 28 febbraio, 10 marzo, 12 marzo

Il barbiere di Siviglia (Gioachino Rossini, Cesare Sterbini)

Prima rappresentazione assoluta: Roma, Teatro Argentina, 20 febbraio 1816

Prima rappresentazione al Théâtre Italien: 26 ottobre 1819

1845-46: 28 ottobre,³ 30 ottobre, 1 novembre, 16 novembre, 25 dicembre, 11 gennaio, 22 febbraio, 19 marzo, 24 marzo, 30 marzo, 31 marzo

1846-47: 18 gennaio, 21 gennaio, 23 gennaio, 26 gennaio, 30 gennaio, 21 febbraio, 29 marzo⁴

1847-48: 30 ottobre, 4 novembre, 9 novembre, 1 gennaio, 4 gennaio, 24 gennaio

1849-50: 8 gennaio, 10 gennaio, 12 gennaio, 22 gennaio, 24 gennaio, 28 gennaio, 30 gennaio (1° atto), 12 febbraio, 15 febbraio (framm.), 20 febbraio (un atto), 27 febbraio, 2 marzo, 31 marzo, 6 aprile, 11 aprile, 16 aprile, 18 aprile, 20 aprile, 21 aprile, 25 aprile, 28 aprile (1° atto)

³ Spettacolo montato in sostituzione di due titoli annunciati in successione: dapprima *Nabucodonosor*, poi *I puritani*: lo attesta *Bulletin dramatique*, in «Le ménestrel», XII/49, 2 novembre 1845, p. [3]. Non contabilizzato in FRIGAU MANNING.

⁴ FRIGAU MANNING contabilizza anche una rappresentazione il 25 marzo 1847; il quaderno di controllo della locazione dei palchi (in F-Pan, AJ¹³ 1167) attesta invece che in quella data si tenne una replica di *Norma*.

1850-51: 7 dicembre, 10 dicembre, 12 dicembre, 19 gennaio (2° atto), 30 gennaio, 1 febbraio, 15 febbraio, 10 marzo (1° atto), 7 aprile, 13 aprile

1851-52: 6 marzo, 9 marzo, 18 marzo, 20 marzo, 25 marzo, 27 marzo

1852-53: 21 marzo, 22 marzo, 27 marzo, 29 marzo, 3 aprile, 10 aprile, 17 aprile, 19 aprile, 24 aprile, 30 aprile, 8 maggio, 17 maggio, 19 maggio (2 atti)

1853-54: 7 gennaio, 8 gennaio, 10 gennaio, 12 gennaio, 15 gennaio, 21 gennaio, 19 febbraio, 6 marzo, 9 marzo, 28 marzo, 17 aprile, 29 aprile, 1 maggio, 8 maggio, 14 maggio (3° atto)

1854-55: 10 ottobre, 12 ottobre, 14 ottobre, 24 ottobre, 9 dicembre, 14 dicembre, 16 dicembre, 15 gennaio (un atto), 25 gennaio, 6 febbraio, 19 febbraio (framm.), 20 febbraio, 22 febbraio, 30 marzo (framm.), 2 aprile

1855-56: 29 ottobre, 30 ottobre, 1 novembre, 10 novembre, 13 novembre, 15 novembre, 1 dicembre, 9 dicembre, 18 gennaio, 9 marzo, 31 marzo (framm.?)

Beatrice di Tenda (Vincenzo Bellini, Felice Romani)

Prima rappresentazione assoluta: Venezia, Teatro La Fenice, 16 marzo 1833

Prima rappresentazione al Théâtre Italien: 8 febbraio 1841

1853-54: 22 aprile, 25 aprile, 2 maggio, 8 maggio (3° atto), 11 maggio, 13 maggio

1854-55: 18 novembre, 21 novembre, 23 novembre

Il bravo (Saverio Mercadante, Gaetano Rossi e Marco Marcelliano Marcello)

Prima rappresentazione assoluta: Milano, Teatro alla Scala, 9 marzo 1839

Prima rappresentazione al Théâtre Italien: 12 maggio 1852

1852-53: 12 maggio, 14 maggio, 15 maggio

I Capuleti e i Montecchi (Vincenzo Bellini, Felice Romani)

Prima rappresentazione assoluta: Venezia, Teatro La Fenice, 11 marzo 1830

Prima rappresentazione al Théâtre Italien: 10 gennaio 1833

1849-50: 1 novembre, 3 novembre, 20 novembre, 16 dicembre (3° atto), 20 febbraio (un atto)

La Cenerentola (Gioachino Rossini, Jacopo Ferretti)

Prima rappresentazione assoluta: Roma, Teatro Valle, 25 gennaio 1817

Prima rappresentazione al Théâtre Italien: 8 giugno 1822

1845-46: 21 marzo (2° atto)

1847-48: 18 dicembre, 19 dicembre, 21 dicembre, 23 dicembre, 25 dicembre, 2 gennaio, 8 gennaio, 16 gennaio, 25 gennaio, 29 gennaio, 12 febbraio, 21 febbraio (2° atto)

1848-49: 16 gennaio, 18 gennaio, 20 gennaio, 23 gennaio, 25 gennaio, 3 marzo⁵
1849-50: 3 gennaio, 5 gennaio, 13 gennaio, 19 gennaio, 30 gennaio (2° atto), 2 febbraio, 12 febbraio (2° atto), 26 febbraio, 5 marzo, 23 marzo
1851-52: 13 marzo, 15 marzo
1853-54: 15 novembre, 17 novembre, 19 novembre, 20 novembre, 6 dicembre, 24 dicembre, 25 marzo
1855-56: 9 ottobre, 11 ottobre, 13 ottobre, 14 ottobre (2° atto), 16 ottobre, 18 ottobre, 20 ottobre, 21 ottobre, 3 novembre, 15 dicembre, 1 gennaio (parz.?)

La donna del lago (Gioachino Rossini, Andrea Leone Tottola)

Prima rappresentazione assoluta: Napoli. Teatro San Carlo, 24 ottobre 1819

Prima rappresentazione al Théâtre Italien: 7 settembre 1824

1847-48: 10 gennaio, 11 gennaio, 13 gennaio, 15 gennaio, 18 gennaio, 20 gennaio, 30 gennaio⁶
1849-50: 27 gennaio, 29 gennaio, 31 gennaio
1853-54: 23 marzo, 18 aprile, 20 aprile

Il dissoluto punito o sia il Don Giovanni (Wolfgang Amadeus Mozart, Lorenzo Da Ponte)

Prima rappresentazione assoluta: Praga, Nostitz-Theater, 29 ottobre 1787

Prima rappresentazione al Théâtre Italien: 12 ottobre 1811

1846-47: 1 febbraio, 4 febbraio, 7 febbraio, 9 febbraio, 13 febbraio, 16 febbraio, 18 febbraio
1847-48: 2 ottobre, 5 ottobre, 7 ottobre, 10 ottobre, 6 novembre, 9 marzo, 11 marzo, 14 marzo
1849-50: 14 febbraio, 16 febbraio, 19 febbraio, 21 febbraio
1852-53: 15 gennaio, 18 gennaio, 5 febbraio, 6 febbraio, 8 febbraio, 17 febbraio
1853-54: 23 febbraio, 26 febbraio, 28 febbraio, 11 marzo, 14 marzo, 19 marzo, 27 aprile
1855-56: 9 febbraio, 12 febbraio, 14 febbraio, 19 febbraio, 25 marzo

Don Pasquale (Gaetano Donizetti, Giovanni Ruffini)

Prima rappresentazione assoluta: Parigi, Théâtre Italien, 3 gennaio 1843

1845-46: 27 novembre, 29 novembre, 2 dicembre, 28 dicembre, 1 gennaio, 22 gennaio, 17 febbraio, 14 marzo

⁵ FRIGAU MANNING contabilizza anche una rappresentazione il 23 dicembre 1848: in realtà essa non poté avvenire, in quanto il Théâtre Italien, a seguito del fallimento del suo direttore Henri Dupin, rimase chiuso dal 26 novembre 1848 al 16 gennaio successivo.

⁶ FRIGAU MANNING non contabilizza le rappresentazioni avvenute il 10, l'11, il 15 e il 20 gennaio, attestate dall'elenco di beneficiari di entrate gratuite della Stagione 1847-48, in F-Pan, AJ¹³ 1171 B. Lo stesso documento attesta che il titolo non fu rappresentato il 25 gennaio, come propone invece FRIGAU MANNING: l'opera data quel giorno fu *La Cenerentola*.

1846-47: 7 gennaio, 12 gennaio, 16 gennaio, 6 febbraio, 11 marzo
1847-48: 20 marzo, 21 marzo, 23 marzo, 25 marzo, 30 marzo
1848-49: 8 marzo, 10 marzo, 13 marzo, 17 marzo, 22 marzo, 26 marzo (2° e 3° atto)
1849-50: 12 marzo, 14 marzo, 16 marzo, 18 marzo, 26 marzo
1850-51: 4 gennaio, 7 gennaio, 16 gennaio, 18 gennaio, 6 febbraio, 16 febbraio (2° e 3° atto)

I due Foscari (Giuseppe Verdi, Francesco Maria Piave)

Prima rappresentazione assoluta: Roma, Teatro Argentina, 3 novembre 1844

Prima rappresentazione al Théâtre Italien: 17 dicembre 1846

1846-47: 17 dicembre, 19 dicembre, 22 dicembre, 24 dicembre, 26 dicembre, 29 dicembre, 19 gennaio, 24 gennaio, 28 gennaio
1848-49: 12 ottobre, 15 ottobre (3° atto), 19 ottobre, 24 ottobre
1849-50: 17 novembre, 22 novembre (3° atto)

L'elisir d'amore (Gaetano Donizetti, Felice Romani)

Prima rappresentazione assoluta: Milano, Teatro alla Canobbiana, 12 maggio 1832

Prima rappresentazione al Théâtre Italien: 17 gennaio 1839

1846-47: 10 dicembre, 12 dicembre, 15 dicembre, 27 dicembre, 5 gennaio
1847-48: 30 dicembre
1848-49: 17 ottobre, 21 ottobre, 30 gennaio, 15 febbraio, 6 marzo, 12 marzo (2° atto)
1849-50: 24 novembre, 27 novembre, 2 dicembre, 6 dicembre, 16 dicembre (1° atto), 1 gennaio, 4 marzo
1850-51: 23 gennaio, 28 gennaio, 2 febbraio (2° atto), 8 febbraio, 20 febbraio
1851-52: 29 gennaio, 15 febbraio (2° atto)
1852-53: 12 dicembre, 16 dicembre, 19 dicembre, 25 dicembre, 28 aprile, 5 maggio, 7 maggio (2° atto)
1853-54: 11 febbraio, 14 febbraio

Ernani / Il proscritto (Giuseppe Verdi, Francesco Maria Piave / Giuseppe Verdi, Pietro Gian-none? Léon e Marie Escudier?)

Prima rappresentazione assoluta: Venezia, La Fenice, 9 marzo 1844

Prima rappresentazione al Théâtre Italien: 6 gennaio 1846

1845-46 (*Il proscritto*): 6 gennaio, 10 gennaio, 15 gennaio, 17 gennaio, 31 gennaio
1850-51: 8 aprile, 10 aprile, 17 aprile, 19 aprile, 23 aprile
1851-52: 2 dicembre, 9 dicembre, 11 dicembre, 20 dicembre, 17 gennaio, 7 febbraio, 10 febbraio
1852-53 (*Il proscritto*): 6 gennaio, 8 gennaio, 11 gennaio, 13 gennaio, 1 febbraio, 10 febbraio, 22 febbraio
1853-54: 29 dicembre, 31 dicembre, 3 gennaio, 25 febbraio, 21 marzo, 11 aprile
1854-55: 11 novembre, 14 novembre, 16 novembre, 25 novembre, 8 marzo, 10 marzo
1855-56: 18 dicembre, 20 dicembre, 22 dicembre, 8 gennaio, 10 gennaio

La fidanzata corsa (Giovanni Pacini, Salvatore Cammarano)

Prima rappresentazione assoluta: Napoli, Teatro San Carlo, 10 dicembre 1842

Prima rappresentazione al Théâtre Italien: 17 novembre 1846

1846-47: 17 novembre, 19 novembre, 21 novembre, 24 novembre⁷

Fidelio (Ludwig van Beethoven, Joseph Ferdinand Sonnleithner - trad. ?)

Prima rappresentazione assoluta: Vienna, Theater an der Wien, 20 novembre 1805

Prima rappresentazione al Théâtre Italien: 31 gennaio 1852⁸

1851-52: 31 gennaio, 3 febbraio, 5 febbraio, 12 febbraio, 15 febbraio

La figlia del reggimento (Gaetano Donizetti, Jean-François-Alfred Bayard e Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges - trad. Callisto Bassi)

Prima rappresentazione assoluta: Parigi, Théâtre de l'Opéra-Comique, 11 febbraio 1840 (versione italiana: Milano, Teatro alla Scala, 3 ottobre 1840)

Prima rappresentazione al Théâtre Italien: 26 novembre 1850

1850-51: 26 novembre, 28 novembre, 30 novembre, 3 dicembre, 5 dicembre, 14 dicembre, 2 gennaio, 21 gennaio, 2 febbraio, 18 febbraio, 2 marzo, 13 marzo, 18 marzo, 5 aprile, 15 aprile

1851-52: 16 dicembre, 18 dicembre, 23 dicembre

Fiorina o La fanciulla di Glaris (Carlo Pedrotti, Benedetto Serenelli)

Prima rappresentazione assoluta: Verona, Teatro Nuovo, 22 novembre 1851

Prima rappresentazione al Théâtre Italien: 8 dicembre 1855

1855-56: 8 dicembre, 11 dicembre, 16 dicembre, 1 gennaio (parz.?), 3 gennaio

La gazza ladra (Gioachino Rossini, Giovanni Gherardini)

Prima rappresentazione assoluta: Milano, Teatro alla Scala, 31 maggio 1817

Prima rappresentazione al Théâtre Italien: 18 settembre 1821

⁷ L'opera non fu rappresentata il 26 novembre 1846, come indica FRIGAU MANNING: il quaderno di controllo della locazione dei palchi (in F-Pan, AJ¹³ 1166) attesta che l'opera montata quel giorno fu *Semiramide*.

⁸ *Fidelio* era già apparso sul palcoscenico del Théâtre Italien nel 1829 e nel 1831; si trattò, però, di rappresentazioni straordinarie, esterne alle Stagioni d'opera dell'istituzione, montate da compagnie tedesche ospiti e in lingua originale. Tali cicli di rappresentazioni, non a caso, non vengono contabilizzate né in MONGRÉDIEN, né in FRIGAU MANNING.

1847-48: 7 febbraio, 15 febbraio, 17 febbraio, 19 febbraio⁹
1848-49: 20 febbraio, 22 febbraio, 24 febbraio, 27 febbraio, 1 marzo, 4 marzo
1853-54: 2 febbraio, 4 febbraio, 7 febbraio, 21 febbraio, 26 marzo, 1 maggio (ouv.), 8 maggio (ouv.)

Gemma di Vergy (Gaetano Donizetti, Giovanni Emanuele Bidera)

Prima rappresentazione assoluta: Milano, Teatro alla Scala, 24 dicembre 1834

Prima rappresentazione al Théâtre Italien: 16 dicembre 1845

1845-46: 16 dicembre, 18 dicembre, 20 dicembre, 24 dicembre, 24 gennaio

1846-47: 10 ottobre, 15 ottobre

1847-48: 13 novembre, 23 novembre, 25 novembre¹⁰

L'italiana in Algeri (Gioachino Rossini, Angelo Anelli)

Prima rappresentazione assoluta: Venezia, Teatro San Benedetto, 22 maggio 1813

Prima rappresentazione al Théâtre Italien: 1 febbraio 1817

1848-49: 27 gennaio, 1 febbraio, 4 febbraio, 6 febbraio, 18 febbraio, 12 marzo (framm.)

1849-50: 13 novembre, 15 novembre, 18 novembre, 22 novembre, 2 dicembre (framm.), 13 dicembre, 29 dicembre

1851-52: 26 febbraio, 28 febbraio, 16 marzo

1853-54: 14 gennaio, 17 gennaio, 19 gennaio

Linda di Chamounix (Gaetano Donizetti, Gaetano Rossi)

Prima rappresentazione assoluta: Vienna, Kärntnertortheater, 19 maggio 1842

Prima rappresentazione al Théâtre Italien: 17 novembre 1842

1849-50: 29 novembre, 1 dicembre, 11 dicembre, 16 dicembre (2° atto), 15 gennaio, 9 marzo

1850-51: 24 dicembre, 26 dicembre, 28 dicembre, 31 dicembre, 4 febbraio, 15 marzo, 20 marzo

1852-53: 5 aprile, 7 aprile, 9 aprile, 21 aprile, 26 aprile (2° e 3° atto), 7 maggio (2° e 3° atto), 10 maggio (2 atti), 19 maggio (2° atto)

1854-55: 16 gennaio, 27 gennaio, 3 febbraio, 8 febbraio, 13 febbraio

Lucia di Lammermoor (Gaetano Donizetti, Salvatore Cammarano)

Prima rappresentazione assoluta: Napoli, Teatro San Carlo, 26 settembre 1835

⁹ FRIGAU MANNING non contabilizza nessuna delle quattro rappresentazioni avvenute nel febbraio 1848, attestate dall'elenco di beneficiari di entrate gratuite della Stagione 1847-48, in F-Pan, AJ¹³ 1171 B.

¹⁰ FRIGAU MANNING contabilizza anche una rappresentazione il 16 novembre: l'elenco di beneficiari di entrate gratuite della Stagione 1847-48 (in F-Pan, AJ¹³ 1171 B) attesta invece che in quella data si tenne una replica de *La sonnambula*.

Prima rappresentazione al Théâtre Italien: 12 dicembre 1837

1845-46: 7 ottobre, 9 ottobre, 11 ottobre, 12 ottobre

1846-47: 1 ottobre, 13 ottobre, 20 ottobre, 22 ottobre, 24 ottobre, 10 gennaio, 14 gennaio, 23 febbraio, 20 marzo

1847-48: 9 ottobre, 12 ottobre, 24 ottobre, 2 novembre, 11 novembre, 28 dicembre, 22 gennaio, 3 febbraio, 8 febbraio¹¹

1848-49: 7 ottobre, 10 ottobre, 15 ottobre, 4 novembre¹²

1849-50: 6 novembre, 8 novembre, 10 novembre, 18 novembre (3° atto), 4 dicembre, 7 marzo, 19 marzo, 24 marzo, 7 aprile

1850-51: 9 gennaio, 11 gennaio, 14 gennaio, 19 gennaio, 25 gennaio, 16 febbraio, 2 marzo (1° atto), 10 marzo (3° atto)

1851-52: 23 ottobre, 25 ottobre, 30 ottobre, 1 novembre, 4 novembre

1852-53: 14 aprile, 16 aprile, 23 aprile, 26 aprile (2° e 3° atto), 1 maggio (2° e 3° atto), 3 maggio, 10 maggio (2 atti)

1853-54: 15 dicembre, 17 dicembre, 20 dicembre, 22 dicembre, 27 dicembre, 4 marzo, 18 marzo, 1 aprile, 24 aprile (framm.), 14 maggio

1855-56: 23 ottobre, 25 ottobre, 27 ottobre

Lucrezia Borgia (Gaetano Donizetti, Felice Romani)

Prima rappresentazione assoluta: Milano, Teatro alla Scala, 26 dicembre 1833

Prima rappresentazione al Théâtre Italien: 31 ottobre 1840

1847-48: 24 gennaio (framm.)

1848-49: 4 febbraio (framm.), 6 febbraio (framm.), 18 febbraio (framm.), 18 marzo, 31 marzo

1849-50: 23 aprile, 27 aprile

1850-51: 17 dicembre, 19 dicembre, 21 dicembre, 22 febbraio

1851-52: 14 ottobre, 16 ottobre, 18 ottobre, 21 ottobre, 28 ottobre, 8 novembre, 16 novembre (3° atto)

1853-54: 22 novembre, 24 novembre, 26 novembre, 5 gennaio, 31 gennaio

1855-56: 24 marzo, 29 marzo

Luisa Miller (Giuseppe Verdi, Salvatore Cammarano)

Prima rappresentazione assoluta: Napoli, Teatro San Carlo, 8 dicembre 1849

Prima rappresentazione al Théâtre Italien: 7 dicembre 1852

1852-53: 7 dicembre, 9 dicembre, 11 dicembre, 14 dicembre, 30 dicembre (1° e 2° atto), 27 gennaio, 29 gennaio

¹¹ FRIGAU MANNING contabilizza anche una rappresentazione il 30 novembre 1847: l'elenco di beneficiari di entrate gratuite della Stagione 1847-48 (in F-Pan, AJ¹³ 1171 B) attesta invece che in quella data l'attività del teatro fu sospesa.

¹² Rappresentazione non contabilizzata in FRIGAU MANNING, ma attestata da AJ¹³ 1171B.

Maria di Rohan (Gaetano Donizetti, Salvatore Cammarano)

Prima rappresentazione assoluta: Vienna, Kärntnertortheater, 5 giugno 1843

Prima rappresentazione al Théâtre Italien: 14 novembre 1843

1848-49: 25 novembre, 24 marzo, 26 marzo (3° atto), 29 marzo

1849-50: 30 marzo, 2 aprile, 4 aprile, 9 aprile, 13 aprile, 28 aprile (2° e 3° atto), 30 aprile

1851-52: 10 gennaio, 13 gennaio, 14 febbraio, 24 febbraio

Matilde di Shabran (Gioachino Rossini, Jacopo Ferretti)

Prima rappresentazione assoluta: Roma, Teatro Apollo, 24 febbraio 1821

Prima rappresentazione al Théâtre Italien: 15 ottobre 1829

1849-50: 15 dicembre, 18 dicembre, 20 dicembre, 22 dicembre, 25 dicembre, 27 dicembre, 30 dicembre, 15 febbraio (framm.), 23 febbraio, 28 febbraio

1854-55: 2 novembre, 4 novembre, 7 novembre, 19 novembre, 12 dicembre, 19 dicembre, 21 dicembre, 15 marzo, 20 marzo, 24 marzo, 27 marzo, 30 marzo

1855-56: 12 gennaio, 15 gennaio, 17 gennaio, 19 gennaio, 7 febbraio

Il matrimonio segreto (Domenico Cimarosa, Giovanni Bertati)

Prima rappresentazione assoluta: Vienna, Burgtheater, 7 febbraio 1792

Prima rappresentazione al Théâtre Italien: 10 giugno 1801

1845-46: 26 gennaio, 3 febbraio, 5 febbraio, 7 febbraio, 16 febbraio, 24 febbraio, 8 marzo

1846-47: 1 marzo, 4 marzo, 6 marzo, 21 marzo, 30 marzo (2° atto)

1849-50: 7 febbraio, 9 febbraio, 24 febbraio, 21 marzo, 28 marzo

1850-51: 1 marzo, 6 marzo, 8 marzo

1853-54: 24 aprile (framm.)

Il nuovo Mosè (Gioachino Rossini, Luigi Balocchi e Étienne de Jouy - trad. ?)¹³

Prima rappresentazione assoluta: Parigi, Théâtre de l'Académie Royale de Musique, 26 marzo 1827

Prima rappresentazione al Théâtre Italien: 2 ottobre 1855

1855-56: 2 ottobre, 4 ottobre, 6 ottobre, 14 ottobre (2° e 3° atto)

Nabucodonosor (Giuseppe Verdi, Temistocle Solera)

Prima rappresentazione assoluta: Milano, Teatro alla Scala, 9 marzo 1842

Prima rappresentazione al Théâtre Italien: 16 ottobre 1845

¹³ Si tratta di una traduzione italiana del *grand opéra Moïse et Pharaon, ou Le passage de la mer Rouge*. Prima di questo allestimento, al Théâtre Italien era stata allestita ordinariamente la versione italiana *Mosè in Egitto* (data per la prima volta il 20 ottobre 1822).

1845-46: 16 ottobre, 23 ottobre, 25 ottobre, 18 novembre, 20 novembre, 22 novembre, 25 novembre, 30 novembre, 9 dicembre, 13 dicembre, 30 dicembre, 2 febbraio, 12 febbraio, 21 febbraio

1846-47: 29 ottobre, 31 ottobre, 3 novembre, 28 novembre, 31 dicembre, 2 gennaio,¹⁴ 2 febbraio, 11 febbraio, 27 febbraio, 16 marzo, 30 marzo (3° atto)

1847-48: 16 marzo, 18 marzo

1848-49: 3 ottobre, 5 ottobre, 14 ottobre, 2 novembre, 9 novembre, 19 novembre (1° e 2° atto), 3 febbraio

1849-50: 8 dicembre, 17 gennaio, 26 gennaio, 5 febbraio

1851-52: 20 gennaio, 22 gennaio, 27 gennaio, 19 febbraio, 21 febbraio

Norma (Vincenzo Bellini, Felice Romani)

Prima rappresentazione assoluta: Milano, Teatro alla Scala, 26 dicembre 1831

Prima rappresentazione al Théâtre Italien: 8 dicembre 1835

1845-46: 19 ottobre,¹⁵ 6 novembre,¹⁶ 11 novembre, 2 marzo, 3 marzo, 7 marzo, 30 marzo (1° atto), 31 marzo (1° atto)

1846-47: 17 ottobre, 27 ottobre, 12 novembre, 29 novembre, 1 dicembre, 13 dicembre,¹⁷ 9 gennaio, 13 marzo, 23 marzo, 25 marzo¹⁸

1847-48: 23 ottobre, 26 ottobre, 28 ottobre, 7 novembre, 20 novembre, 16 dicembre, 4 marzo, 20 marzo (1° atto)

1850-51: 19 novembre, 21 novembre, 23 novembre, 11 marzo

1851-52: 11 novembre, 13 novembre, 16 novembre, 20 novembre, 22 novembre, 27 dicembre, 30 dicembre, 15 gennaio, 17 febbraio, 4 marzo, 11 marzo, 30 marzo

1852-53: 18 dicembre, 21 dicembre, 23 dicembre, 20 gennaio, 3 febbraio, 19 febbraio, 26 febbraio, 3 marzo, 5 marzo, 28 marzo, 17 aprile (2° atto), 24 aprile (2° atto), 28 aprile (2° atto), 5 maggio (1° atto)

1853-54: 10 dicembre, 13 dicembre

1855-56: 8 marzo, 11 marzo, 27 marzo

Otello, ossia il moro di Venezia (Gioachino Rossini, Francesco Berio di Salsa)

¹⁴ Non il 3 gennaio, come indica FRIGAU MANNING: lo attesta il quaderno di controllo della locazione dei palchi (in F-Pan, AJ¹³ 1167).

¹⁵ Non contabilizzata in FRIGAU MANNING; attestata da *Nouvelles*, in *RGMP*, XII/43, 26 ottobre 1845, p. 355.

¹⁶ Non il 16 novembre, come indica FRIGAU MANNING: si tratta senza dubbio di una svista, dal momento che, alla stessa data, la studiosa indica anche la rappresentazione de *Il barbiere di Siviglia* di Rossini, cioè il titolo che fu effettivamente dato quel giorno.

¹⁷ Fu rappresentata l'opera intera, non un solo atto come indica FRIGAU MANNING: lo attesta il quaderno di controllo della locazione dei palchi (in F-Pan, AJ¹³ 1166).

¹⁸ Non contabilizzata in FRIGAU MANNING, che indica invece, per quella data, *Il barbiere di Siviglia* di Rossini; la rappresentazione è attestata dal quaderno di controllo della locazione dei palchi (in F-Pan, AJ¹³ 1167).

Prima rappresentazione assoluta: Napoli, Teatro del Fondo, 4 dicembre 1816
Prima rappresentazione al Théâtre Italien: 5 giugno 1821

1845-46: 16 marzo, 17 marzo, 26 marzo, 28 marzo
1846-47: 15 marzo, 27 marzo, 30 marzo (2° e 3° atto), 31 marzo
1850-51: 10 marzo (3° atto)
1852-53: 16 novembre, 18 novembre, 20 novembre, 23 novembre, 30 novembre, 2 dicembre, 26 dicembre, 1 marzo, 2 aprile
1853-54: 30 marzo, 4 aprile, 6 aprile, 8 aprile, 19 aprile, 24 aprile (3° atto), 1° maggio (3° atto)
1854-55: 21 ottobre, 26 ottobre, 31 ottobre, 9 novembre, 28 novembre, 30 novembre
1855-56: 6 novembre, 8 novembre, 17 novembre

La pazza per amore (Pietro Coppola, Jacopo Ferretti)

Prima rappresentazione assoluta: Roma, Teatro Valle, 14 febbraio 1835
Prima rappresentazione al Théâtre Italien: 6 maggio 1854

1853-54: 6 maggio, 9 maggio

Il pirata (Vincenzo Bellini, Felice Romani)

Prima rappresentazione assoluta: Milano, Teatro alla Scala, 27 ottobre 1827
Prima rappresentazione al Théâtre Italien: 2 febbraio 1832

1845-46: 13 novembre, 15 novembre, 8 gennaio, 13 gennaio, 20 gennaio, 29 gennaio
1846-47: 5 novembre, 7 novembre, 10 novembre
1847-48: 27 gennaio, 1 febbraio

I puritani (Vincenzo Bellini, Carlo Pepoli)

Prima rappresentazione assoluta: Parigi, Théâtre Italien, 24 gennaio 1835.

1845-46: 2 ottobre, 4 ottobre, 14 ottobre, 4 novembre, 14 dicembre, 3 gennaio, 2 febbraio (3° atto), 14 febbraio, 19 febbraio, 22 marzo
1846-47: 15 febbraio, 20 febbraio, 25 febbraio, 2 marzo, 7 marzo, 18 marzo
1847-48: 19 ottobre, 21 ottobre, 2 marzo, 7 marzo, 28 marzo
1852-53: 12 febbraio, 15 febbraio, 24 febbraio, 8 marzo, 10 marzo
1853-54: 29 novembre, 1 dicembre, 3 dicembre, 8 dicembre, 11 dicembre, 29 gennaio, 12 febbraio, 16 febbraio, 18 febbraio, 2 marzo, 7 marzo, 24 aprile (1° atto)
1854-55: 15 febbraio, 17 febbraio, 19 febbraio (un atto), 27 febbraio, 6 marzo
1855-56: 22 gennaio, 24 gennaio, 26 gennaio, 31 gennaio

Semiramide (Gioachino Rossini, Gaetano Rossi)

Prima rappresentazione assoluta: Venezia, La Fenice, 3 febbraio 1823
Prima rappresentazione al Théâtre Italien: 8 dicembre 1825

1845-46: 4 dicembre, 6 dicembre, 8 febbraio, 10 febbraio, 21 marzo (2° atto)

1846-47: 3 ottobre, 6 ottobre, 8 ottobre, 15 novembre, 26 novembre,¹⁹ 5 dicembre
1847-48: 2 dicembre, 4 dicembre, 5 dicembre, 7 dicembre, 9 dicembre, 11 dicembre, 14 dicembre, 27 dicembre, 6 gennaio,²⁰ 5 febbraio, 10 febbraio, 13 febbraio, 21 febbraio (2° atto)
1848-49: 8 febbraio, 10 febbraio, 13 febbraio
1849-50: 20 febbraio (un atto)
1851-52: 15 novembre, 18 novembre, 25 novembre, 27 novembre, 29 novembre, 6 dicembre, 25 dicembre, 1 gennaio
1852-53: 12 marzo, 15 marzo, 17 marzo, 19 marzo, 31 marzo, 12 aprile, 1 maggio (2° e 3° atto)
1854-55: 3 ottobre, 5 ottobre, 7 ottobre, 17 ottobre, 28 ottobre, 18 marzo
1855-56: 3 marzo, 4 marzo

La sonnambula (Vincenzo Bellini, Felice Romani)

Prima rappresentazione assoluta: Milano, Teatro Carcano, 6 marzo 1831

Prima rappresentazione al Théâtre Italien: 25 ottobre 1831

1845-46: 18 ottobre, 21 ottobre, 11 dicembre, 27 dicembre, 27 gennaio, 5 marzo
1846-47: 14 novembre, 3 dicembre, 8 dicembre, 13 dicembre (1° atto),²¹ 9 marzo
1847-48: 14 ottobre, 16 ottobre, 16 novembre, 18 novembre, 27 novembre
1848-49: 7 novembre, 11 novembre, 14 novembre, 16 novembre, 19 novembre, 15 marzo, 20 marzo, 27 marzo
1850-51: 9 novembre, 12 novembre, 14 novembre, 16 novembre, 11 febbraio, 13 febbraio, 27 febbraio
1851-52: 3 gennaio, 6 gennaio, 8 gennaio, 11 gennaio, 2 marzo, 23 marzo
1852-53: 25 novembre, 27 novembre, 4 dicembre, 19 dicembre (3° atto), 25 dicembre (3° atto), 28 dicembre, 2 gennaio, 22 gennaio, 25 gennaio
1853-54: 24 gennaio, 26 gennaio, 28 gennaio, 9 febbraio, 15 marzo
1855-56: 25 dicembre, 27 dicembre, 29 dicembre, 5 gennaio, 29 gennaio, 16 marzo, 18 marzo

La tempesta (Fromental Halévy, Eugène Scribe - trad. Pietro Celestino Giannone)

Prima rappresentazione assoluta: Londra, Her Majesty's Theatre, 8 giugno 1850

Prima rappresentazione al Théâtre Italien: 25 febbraio 1851

1850-51: 25 febbraio, 4 marzo, 22 marzo, 25 marzo, 27 marzo

¹⁹ Non contabilizzata in FRIGAU MANNING, che indica invece, per quella data, *La fidanzata corsa*; la rappresentazione è attestata dal quaderno di controllo della locazione dei palchi (in F-Pan, AJ¹³ 1166).

²⁰ Non contabilizzata in FRIGAU MANNING, che indica invece, per quella data, *La Cenerentola*; la rappresentazione è attestata dall'elenco di beneficiari di entrate gratuite della Stagione 1847-48 (in F-Pan, AJ¹³ 1171 B).

²¹ Non l'opera intera, come indica FRIGAU MANNING: lo attesta il quaderno di controllo della locazione dei palchi (in F-Pan, AJ¹³ 1166).

Le tre nozze (Giulio Alary, Arcangelo Berrettoni)

Prima rappresentazione assoluta: Parigi, Théâtre Italien, 29 marzo 1851

1850-51: 29 marzo, 1 aprile, 3 aprile, 12 aprile

1854-55: 2 dicembre, 5 dicembre, 7 dicembre

Il trovatore (Giuseppe Verdi, Salvatore Cammarano)

Prima rappresentazione assoluta: Roma, Teatro Apollo, 19 gennaio 1853

Prima rappresentazione al Théâtre Italien: 23 dicembre 1854

1854-55: 23 dicembre, 26 dicembre, 28 dicembre, 30 dicembre, 2 gennaio, 4 gennaio, 6 gennaio, 9 gennaio, 11 gennaio, 13 gennaio, 20 gennaio, 23 gennaio, 12 febbraio, 19 febbraio (framm.), 24 febbraio, 25 febbraio, 1 marzo, 3 marzo, 17 marzo, 22 marzo, 26 marzo, 29 marzo, 31 marzo

1855-56: 20 novembre, 22 novembre, 24 novembre, 27 novembre, 29 novembre, 4 dicembre, 6 dicembre, 13 dicembre, 28 gennaio, 2 febbraio, 5 febbraio, 10 febbraio, 16 febbraio, 25 febbraio, 27 febbraio, 6 marzo, 17 marzo, 31 marzo

Compagnie del Théâtre Italien
(1845-46 - 1855-56)

Nelle tabelle che seguono sono elencati i componenti delle compagnie ingaggiate al Théâtre Italien dalla Stagione 1845-46 alla Stagione 1855-56. Per compilarle si sono incrociate fonti di vario genere: documenti d'archivio (come i bilanci economici d'impresa o i contratti, conservati in F-Pan); programmi pubblicati dai direttori dell'istituzione alla vigilia di ogni Stagione; locandine di singoli spettacoli; stampa periodica – la quale, con annunci, resoconti e recensioni, fornisce spesso le informazioni più precise e dettagliate sugli interpreti coinvolti in un determinato allestimento. Per quanto corposi, questi elenchi non devono essere considerati indubitabilmente esaustivi: per esempio, il passaggio sul palcoscenico del Théâtre Italien di cantanti di secondo piano, ingaggiati per tempi brevi o brevissimi, può non aver lasciato alcuna traccia documentaria.

La scelta di ripartire i cantanti per registro vocale ha posto qualche problema nei casi di nomi oggi del tutto sconosciuti. Quando le fonti documentarie mancavano di informazioni specifiche si è cercato di risalire alla tipologia vocale di un determinato cantante attraverso i ruoli a lui affidati.

Stagione d'opera 1845-46

SOPRANI	Josephine AMIGO Emilia BELLINI Teresina BRAMBILLA Josephine DE LANDI Caroline GRIMALDI Giulia GRISI LIBRANDI (Emile Hegnauer) Fanny TACCHINARDI-PERSIANI
CONTRALTI	Marietta BRAMBILLA Ernesta GRISI
TENORI	Leone CORELLI Francesco DAI FIORI Settimio MALVEZZI MARIO (Giovanni De Candia) Napoleone MORIANI
BARITONI	Giorgio RONCONI Giuliano PLACCI
BASSI	Prosper DÉRIVIS Luigi LABLACHE Joseph Dieudonné TAGLIAFICO

MAESTRO CONCERTATORE	Giovanni TADOLINI
DIRETTORE D'ORCHESTRA	Théophile-Alexandre TILMANT
MAESTRO DEL CORO	Joseph TARIOT

DIRETTORE	Eugène VATEL
-----------	--------------

Stagione d'opera 1846-47

SOPRANI	Josephine AMIGO Emilia BELLINI Giuseppina BRAMBILLA Amalia CORBARI Caroline GRIMALDI Giulia GRISI Fanny TACCHINARDI-PERSIANI
CONTRALTI	Angiola ALBINI (Elisa De Barge) Marietta BRAMBILLA
TENORI	(?) CELLINI Leone CORELLI Francesco DAI FIORI Italo GARDONI MARIO (Giovanni De Candia)
BARITONI	Filippo COLETTI Giuliano PLACCI Giorgio RONCONI
BASSI	Luigi LABLACHE Joseph Dieudonné TAGLIAFICO

MAESTRO CONCERTATORE	Giovanni TADOLINI
DIRETTORE D'ORCHESTRA	Théophile-Alexandre TILMANT
MAESTRO DEL CORO	Joseph TARIOT

DIRETTORE	Eugène VATEL
-----------	--------------

Stagione d'opera 1847-48

SOPRANI	Josephine AMIGO Emilia BELLINI Anaïse CASTELLAN Amalia CORBARI Caroline GRIMALDI Giulia GRISI Fanny TACCHINARDI-PERSIANI
CONTRALTI	Marietta ALBONI Marietta BRAMBILLA
TENORI	Italo GARDONI MARIO (Giovanni De Candia) (?) CELLINI Francesco DAI FIORI
BARITONI	Filippo COLETTI Giuliano PLACCI Giorgio RONCONI
BASSI	Luigi LABLACHE Joseph Dieudonné TAGLIAFICO

MAESTRO CONCERTATORE	Giovanni TADOLINI
DIRETTORE D'ORCHESTRA	Théophile-Alexandre TILMANT
MAESTRO DEL CORO	BONCONSIGLIO

DIRETTORE	Eugène VATEL
-----------	--------------

Stagione d'opera 1848-49

SOPRANI	Josephine AMIGO Emilia BELLINI (?) BOLOGNINI Angiolina BOSIO Anaïse CASTELLAN Amalia CORBARI (?) DE MÉRIC Caroline GRIMALDI Giovanna RONCONI (?) SARA Fanny TACCHINARDI-PERSIANI
CONTRALTI	Marietta ALBONI
TENORI	BORDAS BARTOLINI (Sangiovanni) (?) CELLINI Francesco DAI FIORI Lazzaro FLAVIO Napoleone MORIANI Giulio SOLDI
BARITONI	Filippo MORELLI Giuliano PLACCI Giorgio RONCONI
BASSI	(?) ARNOLDI Luigi LABLACHE

MAESTRO CONCERTATORE	Giovanni BAZZONI
DIRETTORE D'ORCHESTRA	Théophile-Alexandre TILMANT
MAESTRO DEL CORO	BONCONSIGLIO

DIRETTORE	Henri DUPIN / Giorgio RONCONI
-----------	-------------------------------

Stagione d'opera 1849-50

SOPRANI	Josephine AMIGO Emilia BELLINI (?) GIANNONI Caroline GRIMALDI Giovanna RONCONI Fanny TACCHINARDI-PERSIANI Giuseppina ROSSETTI-SIKORSKA (Sofia?) VERA
CONTRALTI	Elena D'ANGRI
TENORI	Pasquale BRIGNOLI (?) CELLINI Francesco DAI FIORI Lazzaro FLAVIO Giuseppe LUCCHESI Napoleone MORIANI Giulio SOLDI
BARITONI	Vincenzo GALLI Giovanni (?) MAJESKI Filippo MORELLI Giuliano PLACCI Giorgio RONCONI
BASSI	(?) ARNOLDI (?) FRANCESCHI Luigi LABLACHE

MAESTRO CONCERTATORE	Giovanni BAZZONI
DIRETTORE D'ORCHESTRA	Georges BOUSQUET
MAESTRO DEL CORO	Eugène GAUTIER

DIRETTORE	Giorgio RONCONI
-----------	-----------------

Stagione d'opera 1850-51

SOPRANI	Josephine AMIGO Emilia BELLINI Sofia CRUVELLI Caroline DUPREZ Claudia FIORENTINI GIULIANI (Julian van Gelder) Caroline GRIMALDI Henriette SONTAG
CONTRALTI	Ida BERTRAND
TENORI	Enrico CALZOLARI Francesco DAI FIORI Gilbert DUPREZ Italo GARDONI Nicola IVANOFF (?) PEREZ Sims REEVES Giulio SOLDI
BARITONI	Gian Carlo CASANOVA Filippo COLINI Pietro FERRANTI Giovanni FIORIO Giuliano PLACCI
BASSI	Luigi LABLACHE (?) QUESNE Stefano SCAPPINI Agostino SUSINI
MAESTRO CONCERTATORE	Carl ECKERT
DIRETTORE D'ORCHESTRA	Georges BOUSQUET
MAESTRO DEL CORO	Eugène GAUTIER
DIRETTORE	Benjamin LUMLEY

Stagione d'opera 1851-52

SOPRANI	Josephine AMIGO Marianna BARBIERI-NINI Amalia CORBARI Sofia CRUVELLI (?) FELLER Claudia FIORENTINI Caroline GRIMALDI
CONTRALTI	Ida BERTRAND Elena D'ANGRI
TENORI	Enrico CALZOLARI Francesco DAI FIORI Lodovico GRAZIANI Carlo GUASCO Gaetano PARDINI Giulio SOLDI
BARITONI	Giovanni BELLETTI Raffaele FERLOTTI Pietro FERRANTI Antonio GHISLANZONI
BASSI	FORTINI (Luigi Monac) Luigi LABLACHE (?) QUESNE Agostino SUSINI

MAESTRO CONCERTATORE	Carl ECKERT
DIRETTORE D'ORCHESTRA	Ferdinand HILLER
MAESTRO DEL CORO	Eugène GAUTIER

DIRETTORE	Benjamin LUMLEY
-----------	-----------------

Stagione d'opera 1852-53

SOPRANI	Josephine AMIGO Giuditta BELTRAMELLI Sofia CRUVELLI (?) DAMPIERI Anna DE LAGRANGE Caroline GRIMALDI Sofia VERA-LORINI
CONTRALTI	Calisto BISCOTTINI-FIORIO Constance NANTIER-DIDIÉE
TENORI	Geremia BETTINI Enrico CALZOLARI Francesco DAI FIORI (?) GUIDOTTI Giulio SOLDI
BARITONI	Giuseppe ALTINI Giacomo ARNAUD Giovanni BELLETTI Giovanni FIORIO Francesco GNONE Lorenzo MONTEMERLI Napoleone ROSSI Luigi VALLI
BASSI	(?) ARNOLDI Emanuele FLORENZA FORTINI (Luigi Monac) (?) QUESNE Agostino SUSINI

MAESTRO CONCERTATORE	Giovanni BAZZONI
DIRETTORE D'ORCHESTRA	Clement CASTAGNERI
MAESTRO DEL CORO	(?) CACERES

DIRETTORE	Alessandro CORTI
-----------	------------------

Stagione d'opera 1853-54

SOPRANI	Angiola ALBINI (Elisa De Barge) (?) CAMBARDI (Chambard) Judith ELENA Erminia FREZZOLINI Caroline GRIMALDI (?) NISSEN Teresa PARODI (?) WALTER-PETROVICH
CONTRALTI	Marietta ALBONI Ernesta GRISI (?) DE LUIGI
TENORI	Luigi CERESA Francesco DAI FIORI Italo GARDONI MARIO (Giovanni De Candia) Pietro NERI-BARALDI (?) PEREZ Giulio SOLDI
BARITONI	(?) FERRARA Francesco GRAZIANI Napoleone ROSSI (?) TALAMO Antonio TAMBURINI
BASSI	(?) DALLE ASTE Emanuele FLORENZA FORTINI (Luigi Monac) (?) QUESNE Agostino SUSINI

MAESTRO CONCERTATORE	Giulio ALARY
DIRETTORE D'ORCHESTRA	Vincenzo BONETTI
MAESTRO DEL CORO	BONCONSIGLIO

DIRETTORE	Cesare RAGANI
-----------	---------------

Stagione d'opera 1854-55

SOPRANI	(?) ARDAVANI Angiolina BOSIO (?) CAMBARDI (Chambard) Judith ELENA Erminia FREZZOLINI (?) GASSIER Francisca WEITH
CONTRALTI	Adelaide BORGHI-MAMO Ernesta GRISI Pauline GARCIA-VIARDOT
TENORI	(?) BADI Carlo BAUCARDÉ Geremia BETTINI Giuseppe LUCCHESI Pietro NERI-BARALDI François (Francesco?) ROSSI
BARITONI	(?) ARDAVANI Louis GASSIER Francesco GRAZIANI,
BASSI	(?) DALLE ASTE Emanuele FLORENZA, (?) QUESNE Napoleone ROSSI Agostino SUSINI

MAESTRO CONCERTATORE	Giulio ALARY
DIRETTORE D'ORCHESTRA	VINCENZO BONETTI
MAESTRO DEL CORO	BONCONSIGLIO

DIRETTORE	Cesare RAGANI
-----------	---------------

Stagione d'opera 1855-56

SOPRANI	Virginia BOCCABADATI (?) DELL' ANESE Noemi DE ROISSY Claudia FIORENTINI Giulia GRISI (?) MARTINI Rosina PENCO Virginia POZZI
CONTRALTI	Adelaide BORGHI-MAMO
TENORI	(?) BADI Manuel CARIÓN MARIO (Giovanni De Candia) Pietro MONGINI Francesco (François?) ROSSI Lorenzo SALVI Giulio SOLDI
BARITONI	Camillo EVERARDI (Camille-François Everard) Francesco GRAZIANI Giovanni ZUCCHINI
BASSI	Giovanni Francesco ANGELINI B. POUEY C. E. ZUCHELLI
MAESTRO CONCERTATORE	?
DIRETTORE D'ORCHESTRA	Giovanni BOTTESINI
MAESTRO DEL CORO	?
DIRETTORE	Toribio CALZADO

Cast delle "prime" verdiane al Théâtre Italien

Nelle liste che seguono sono indicati i *cast* che presero parte alle prime rappresentazioni delle opere di Verdi al Théâtre Italien. I nomi degli interpreti sono ricavati dai libretti stampati in corrispondenza dell'allestimento, e verificati sulla stampa periodica coeva.

Nabucodonosor

16 ottobre 1845

NABUCODONOSOR	Giorgio Ronconi
ISMAELE	Leone Corelli
ZACCARIA	Prosper Dérivis
ABIGAILLE	Teresina Brambilla
FENENA	Josephine De Landi
GRAN SACERDOTE	Giuliano Placci
ABDALLO	Francesco Dai Fiori
ANNA	Emilia Bellini

Il proscritto (Ernani)

6 gennaio 1846

OLDRADO	Settimio Malvezzi
ANDREA RITTI	Giorgio Ronconi
ZENO	Prosper Dérivis
ELVIRA	Teresina Brambilla
GIOVANNA	Emilia Bellini
DONATO	Francesco Dai Fiori
MARCO	Joseph Dieudonné Tagliafico

I due Foscari

17 dicembre 1846

FRANCESCO	Filippo Coletti
JACOPO	Mario (Giovanni De Candia)
LUCREZIA	Giulia Grisi
LOREDANO	Joseph Dieudonné Tagliafico
BARBARIGO	Francesco Dai Fiori
PISANA	Emilia Bellini
FANTE	?
SERVO DEL DOGE	?
IL MESSER GRANDE	Giuliano Placci

Ernani

8 aprile 1851

ERNANI	Sims Reeves
CARLO V	Filippo Colini
SILVA	Stefano Scappini
ELVIRA	Sofia Cruvelli
GIOVANNA	Caroline Grimaldi
RICCARDO	(?) Perez
IAGO	(?) Quesne

Luisa Miller

7 dicembre 1852

CONTE DI WALTER	Agostino Susini
RODOLFO	Geremia Bettini
FEDERICA	Constance Nantier-Didiée
WURM	Fortini (Luigi Monac)
MILLER	Luigi Valli
LUISA	Sofia Cruvelli
LAURA	Caroline Grimaldi
UN CONTADINO	Giulio Soldi

Il trovatore

23 dicembre 1854

IL CONTE DI LUNA	Francesco Graziani
LEONORA	Erminia Frezzolini
AZUCENA	Adelaide Borghi-Mamo
MANRICO	Carlo Baucardé
FERNANDO	Louis Gassier
INES	Judith Elena
RUIZ	Francesco (François?) Rossi
UN VECCHIO ZINGARO	(?) Quesne
UN MESSO	(?) Badi

CHARLES BALLOT

Consultation.

Droits des auteurs étrangers en France en matière de propriété littéraire et artistique

Ad oggi mai preso in considerazione dagli studiosi, il consulto redatto da Ballot nel 1854 su incarico di Casa Ricordi getta nuova luce sulle intricate e dibattute vicende inerenti i diritti d'autore delle opere di Verdi in Francia, e si rivela determinante per comprendere le relazioni artistiche intercorse fra il compositore ed il Théâtre Italien. Tenuto conto della sua rarità, si ritiene utile mettere a disposizione un *fac-simile* del documento. La copia di seguito riprodotta – l'unica ad oggi censita al mondo – è conservata a Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département Droit, économie, politique (segnatura 4-FM-27747).

CONSULTATION.

Droits des Auteurs étrangers en France

EN MATIÈRE

DE PROPRIÉTÉ LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE.



(1874)



CONSULTATION.

Droit des auteurs étrangers en France en matière de propriété littéraire et artistique.

FAIT.

M. Giovanni Ricordi, éditeur de musique à Milan, a acquis, en vertu d'un traité régulier intervenu en 1850, tous les droits à la propriété de l'opéra ayant pour titre *Luisa Miller*, composé, publié et représenté en Italie par M. J. Verdi. Ces droits ont été cédés à M. Ricordi pour tous les pays, à l'exception du royaume de Naples.

M. Alaffre, professeur au lycée de Toulouse, a acquis de M. Ricordi, en vertu d'un traité régulier intervenu le 26 janvier 1852, le droit de faire représenter le même opéra de *Luisa Miller*, en langue italienne, sur tous les théâtres d'opéra italien en France, et il a été exprimé que la cession lui était faite avec tous les privilèges attachés par la loi à la propriété littéraire et artistique.

Le traité fait avec M. Alaffre a été approuvé par l'auteur, M. J. Verdi, puis enregistré et publié en France par la voie de la presse, en 1852.

Malgré ces traités, qu'à part leur publicité des notifications directes lui ont fait connaître, M. Corti, directeur du Théâtre-Italien de Paris, prétend avoir le droit absolu de s'emparer de l'opéra de *Luisa Miller*, comme d'une chose du domaine public, et de le faire représenter sur son théâtre, sans égard pour l'auteur, ni pour ses cessionnaires.

M. Ricordi, qui a fait en Italie plusieurs traités semblables à celui qui a eu pour objet l'opéra de *Luisa Miller*, et qui voit ainsi ses plus graves intérêts engagés dans la prétention que soulève M. Corti, veut être éclairé sur la protection qu'il peut trouver dans la loi française, relativement à la représentation, faite sans sa volonté, sur les théâtres italiens de France, d'ouvrages acquis par lui de compositeurs italiens, et déjà publiés et représentés en Italie.

M. Alaffre, son cessionnaire, se joint à lui pour demander que les droits de

M. Ricordi soient nettement définis, puisque de la solution dépend la valeur du traité qui lui confère le droit exclusif de représentation en France de l'opéra de *Luisa Miller*.

MM. Ricordi et Alaffre demandent encore s'ils ont droit d'empêcher, sur les théâtres de France, la représentation dudit opéra, sur une traduction française.

MM. Ricordi et Alaffre désirent enfin savoir, étant admis qu'ils ont en France les droits que leur confèrent leurs traités, s'il est des formalités, et quelles sont les formalités à remplir pour qu'ils puissent exercer utilement ces droits devant la justice française.

Du point de fait qui précède résultent, en conséquence, les trois questions suivantes :

I.

L'étranger, auteur d'une œuvre musicale, composée, publiée et représentée pour la première fois à l'étranger, a-t-il, en vertu des lois existantes en France, droit de propriété en France sur cette œuvre musicale, c'est-à-dire droit exclusif de reproduction et de représentation, et, par suite, droit d'empêcher toute représentation, sur les théâtres de France, sans son consentement ?

Le Français, cessionnaire de l'auteur étranger, a-t-il les mêmes droits ? Ressort-il, d'ailleurs, une consécration de ces droits en France du fait par lui d'y avoir opéré l'enregistrement, la publication par la voie de la presse, et la notification aux tiers, avec défense de passer outre, du traité intervenu entre lui et l'auteur étranger ?

II.

L'auteur étranger ou le cessionnaire français ont-ils le droit d'empêcher, en France, la représentation de l'œuvre musicale, sur une traduction française ?

III.

Est-il en toute hypothèse des formalités, et quelles sont ces formalités à remplir, en France, soit par l'auteur étranger, soit par le cessionnaire français, pour conquérir, en France, les droits d'auteur sur la reproduction et la représentation de l'œuvre publiée et représentée pour la première fois à l'étranger, ou du moins pour y avoir le droit de poursuite contre les usurpateurs?

Première question.

L'étranger; auteur d'une œuvre musicale composée, publiée et représentée pour la première fois à l'étranger, a-t-il, en vertu des lois existantes en France, droit de propriété en France sur cette œuvre musicale, c'est-à-dire droit exclusif de reproduction et de représentation, et, par suite, droit d'empêcher toute représentation sur les théâtres de France, sans son consentement?

Le Français, cessionnaire de l'auteur étranger, a-t-il les mêmes droits? Ressort-il, d'ailleurs, une consécration de ces droits en France du fait par lui d'y avoir opéré l'enregistrement, la publication par la voie de la presse, et la notification aux tiers, avec défense de passer outre, du traité intervenu entre lui et l'auteur étranger?

Poser cette première question, c'est demander d'une manière générale si l'étranger a droit de propriété littéraire et artistique en France, à raison des œuvres par lui composées et publiées par lui à l'étranger. En effet, rechercher aujourd'hui si un compositeur de musique étranger a droit d'empêcher la représentation, en France, d'un opéra composé et publié par lui à l'étran-

ger, c'est rechercher en même temps si l'étranger, auteur du livret, a le même droit pour la reproduction, en France de son livre; c'est décider par là même si Rubens, vivant, pourrait s'opposer à la reproduction, en France, par la gravure, de ses tableaux publiés ou exposés à l'étranger; si Canova aurait le même droit pour la reproduction, par le moulage, de ses statues créées en Italie; si Shakespeare, enfin, aurait droit de poursuivre, en France, toute reproduction de ses œuvres publiées en Angleterre.

Cette généralisation est justifiée par la législation qui a rangé sous les mêmes principes les droits des auteurs en matière de littérature, de science et d'art; et au point de vue pratique, elle permet de conclure, d'une sphère à l'autre, dans les solutions de la doctrine et de la jurisprudence.

C'est donc à l'examen des lois générales sur la propriété littéraire et artistique qu'il faut demander la solution de la question à résoudre, tout en n'oubliant pas néanmoins le domaine tout spécial dans lequel elle est placée.

Suivant cette donnée, un double but est à atteindre :

1° Exposer nettement la marche successive de la législation, et en constater l'état actuel; 2° en faire l'application à la question posée suivant les enseignements de la raison et de l'expérience.

§ I. — EXPOSÉ DE LA LOI ET DE LA JURISPRUDENCE.

Il s'agit d'*étranger* : ce mot indique immédiatement qu'une excursion dans le droit ancien, c'est-à-dire dans la législation antérieure à 1789, serait sans utilité. Ce n'est pas à une époque où l'étranger, presque mis hors la loi, était frappé des droits d'aubaine ou de détraction; ce n'est pas alors qu'il était soumis, quant aux biens communs, à une véritable confiscation, et par suite déchu des avantages de la propriété ordinaire, qu'il pouvait être question de lui conférer une propriété spéciale, comme celle qui dérive de la littérature ou des arts, propriété, d'ailleurs, déjà traitée alors du nom de privilège; ce n'est pas, enfin, à une époque où les droits d'auteur étaient, même chez les Français faiblement protégés, qu'on pouvait songer à les consacrer chez les étrangers.

Bien loin qu'il en fût ainsi, un arrêt du conseil du 15 septembre 1786, re-

latif à la création d'un impôt sur l'impression de la musique, ne s'occupait de la musique étrangère que pour la considérer comme acquise au premier occupant des éditeurs français.

On lit en effet dans l'article 1^{er} de cet arrêt : « Les marchands éditeurs ne pourront obtenir permission ou privilège du sceau qu'autant qu'ils se présenteront les premiers, lorsqu'il s'agira de faire imprimer ou graver dans le royaume la musique qui, sans être une contrefaçon, aura déjà été gravée ou imprimée en pays étranger. »

Ces mots : *sans être une contrefaçon*, montrent surabondamment le sens de la loi en indiquant qu'il n'y avait de prohibition de reproduire la musique gravée à l'étranger, qu'autant qu'elle était la contrefaçon d'une musique gravée d'abord en France, et appartenant par suite à un Français.

L'arrêt du conseil ne faisait d'ailleurs qu'appliquer un état de choses existant sans conteste à l'égard des livres étrangers, lesquels étaient réellement, au point de vue de la reproduction, la propriété du premier qui s'en était emparé ; et si une opposition se manifestait alors, ce n'était nullement pour réclamer un droit en faveur de l'auteur étranger, mais uniquement pour demander que ses œuvres fussent déclarées *choses de domaine public* au lieu d'appartenir au premier occupant.

Ainsi, avant 1789, la propriété littéraire et artistique n'existe pas en France pour l'étranger ; sa situation précaire est, peut-on dire, exclusive des droits que cette propriété peut conférer.

La révolution de 1789 apporta-t-elle un changement notable à l'ancien droit ?

Si l'on prend les textes à la lettre, il faut le reconnaître, ni les lois spéciales des 19 janvier et 6 août 1791, relatives aux *droits de représentation des auteurs dramatiques*, ni la loi générale du 19 juillet 1793, relative aux droits de propriété des auteurs d'écrits en tout genre, des *compositeurs de musique*, des peintres et des dessinateurs, ne contiennent de disposition faite en vue des auteurs étrangers.

Mais les idées libérales et humanitaires qui avaient présidé à la confection de ces lois comme à toutes celles du même temps, idées qui avaient produit l'abolition des droits d'aubaine et de détraction, indiquaient évidemment qu'il

ne pouvait y avoir eu chez le législateur d'intention contraire aux auteurs étrangers. Aussi vit-on bientôt des voix s'élever en leur faveur, et, après des luttes assez diverses, le dernier état de la jurisprudence se montrer favorable soit aux auteurs, soit à leurs cessionnaires français.

Toutefois, il faut bien signaler la distinction qui dès lors semble s'établir, car elle tient essentiellement à la question à résoudre. On est d'accord sur les droits de l'auteur étranger quand il publie ou représente pour la première fois son œuvre en France. Au contraire, on paraît lui refuser tous droits en France quand il s'agit d'une œuvre d'abord publiée ou représentée à l'étranger.

C'est ce qui résulte d'un arrêt de la Cour de cassation du 17 nivôse an XIII, rendu au profit de Sieber, éditeur de musique français, contre Pleyel, auteur étranger, revendant en France la propriété de ses œuvres publiées par lui à l'étranger, et contrefaites par ledit Sieber.

C'est ce qui ressort également d'un rapport fait en 1807 au Conseil d'état par le ministre de l'intérieur Champagny dans une situation analogue. Il s'agissait, après la réunion de la Belgique à la France, de régler le sort des contrefaçons belges faites antérieurement. « Les maximes du droit naturel, disait le ministre, condamneraient peut-être les imprimeurs libraires qui, même sous la protection d'une législation positive, réimpriment chez une nation étrangère l'ouvrage publié chez une nation voisine par son auteur ou par celui qui exerce ses droits, car *la propriété d'un ouvrage est pour son auteur un droit naturel qui, en soi, ne peut être circonscrit par aucune limite de territoire*. Mais la législation positive ne peut reconnaître d'autres droits que ceux qu'elle a elle-même établis, et à ses yeux la propriété des libraires belges était légitime avant la réunion.»

Ainsi, le droit naturel consacre le droit de l'auteur étranger, en France comme dans son pays, même sur les œuvres d'abord publiées à l'étranger. Le droit positif, au contraire, a tracé des limites que ce droit de l'auteur ne peut dépasser. Telle était l'opinion qui semblait prévaloir en 1807. Il est vrai d'ajouter qu'à ce moment les idées étaient partout à la réaction, et par suite contraires aux principes de 1790, si éminemment favorables à l'émancipation des étrangers.

Quoi qu'il en soit, la loi qui suivit fut le décret impérial du 5 février 1810, décret rendu après les plus longs débats, soumis dans certaines de ses parties

à neuf rédactions successives, et qui mérite, au point de vue spécial qui nous occupe, qu'on s'y arrête un instant.

Pour la première fois, les étrangers y sont l'objet d'une disposition expresse de la part du législateur. Bien plus, ils sont mis par le texte sur la même ligne que les auteurs nationaux.

L'article 40 du décret dit en effet : « *Les auteurs, soit nationaux, soit étrangers, de tout ouvrage imprimé ou gravé, pourront céder leur droit à un* »
» *imprimeur ou libraire, ou à toute autre personne qui est alors substituée*
» *en leur lieu et place, pour eux et leurs ayant-cause, comme il est dit à l'ar-*
» *ticle précédent. — Article 39 : Le droit de propriété est garanti à l'auteur*
» *et à sa veuve pendant leur vie..... et à leurs enfants pendant vingt ans. »*

Telle est la rédaction définitive de la loi.

Mais devait-elle s'appliquer pour l'étranger à la fois aux œuvres par lui publiées en France et aux œuvres d'abord publiées à l'étranger? Il n'est pas sans intérêt de suivre les phases diverses qu'elle a subies pour y chercher les éléments d'une solution.

Or, voici ce qui résulte de l'examen des travaux préparatoires.

Avant de formuler le projet de décret, plusieurs questions sont posées et résolues, et dans la quatrième série ayant pour titre : *du droit de propriété*, une vingtième question se rencontre ainsi conçue : *Le premier éditeur ou traducteur qui fera imprimer en France un ouvrage fait et imprimé à l'étranger aura-t-il le même droit que l'auteur d'un ouvrage? — Réponse : Oui. — Comment sera constatée sa priorité? — Réponse : Par sa déclaration.*

C'était, on le voit, la négation bien nette du droit en France de l'auteur étranger sur ses œuvres faites et publiées à l'étranger.

Mais, qu'arriva-t-il quand le projet de décret fut élaboré, élaboré, on l'a dit, dans neuf rédactions successives?

Dans les trois premières rédactions, on inséra bien un article conforme à la question qui vient d'être posée et qui disait : « *L'individu qui aura fait le premier sa déclaration pour la traduction ou publication d'un ouvrage imprimé et publié à l'étranger, jouira en France des droits d'auteur.* »

A la quatrième rédaction, on y ajouta même ces mots : « *pour sa traduction ou sa publication en langue originale,* » puis un second paragraphe

ainsi conçu : « toutefois, tout autre traducteur pourra imprimer une traduction nouvelle, et le texte en regard. »

Tout cela confirmait la limitation des droits de l'étranger.

Néanmoins, arriva la septième rédaction, et l'article précédent disparut complètement ; et que mit-on à la place ? le texte ci-dessus rapporté de l'article 40, c'est-à-dire une disposition qui conférait positivement des droits de propriété littéraire ou artistique aux auteurs *étrangers* comme aux auteurs français, sans distinction, sans restriction.

Il est permis, ce semble, de voir là l'indice d'un changement de volonté chez le législateur ; il est permis de penser qu'au moins il n'a pas voulu consacrer dans ses tables un fait évidemment inique et immoral ; car, en définitive, il a substitué à un article qui attribuait au premier occupant la propriété des œuvres créées et publiées à l'étranger, un texte général, absolu, attribuant droit d'auteur en France à l'étranger pour toutes ses œuvres indistinctement aux mêmes conditions qu'il l'accorde au Français.

Tel est le décret de 1810 et l'enseignement qu'on en peut tirer.

Après lui, vint le Code pénal décrété le 13 mars 1810, qui sanctionna ses dispositions, notamment par les deux textes suivants :

« ART. 425. *Toute édition d'écrits, de composition musicale, de dessin, de peinture ou de toute autre production, imprimée ou gravée en entier ou en partie, au mépris des lois et règlements relatifs à la propriété des auteurs, est une contrefaçon, et toute contrefaçon est un délit.* (V. l'article 427 pour la peine).

« ART. 428. *Tout directeur, entrepreneur de spectacle, toute association d'artistes, qui aura fait représenter sur un théâtre des ouvrages dramatiques, au mépris des lois et règlements relatifs à la propriété des auteurs, sera puni de, etc.* (V. le texte qui est la reproduction des lois de 1791). »

Le mot auteurs, cela va sans dire, s'applique aux *étrangers* comme aux nationaux. On ne pouvait avoir oublié les dispositions du décret du 5 février rendu un mois auparavant.

Depuis cette époque jusqu'à 1852, on chercherait vainement un article de loi relatif aux droits des auteurs étrangers.

Des projets de loi nouvelle, des traités, des décisions judiciaires, tels sont les documents qui permettent d'apprécier et de suivre la marche des esprits sur la question.

En fait de projets de loi, deux essais de loi générale sur la propriété littéraire et artistique intervenus successivement en 1825 et en 1839 indiquent que l'opinion n'était pas favorable aux auteurs étrangers pour les œuvres faites et publiées à l'étranger; car si on y retrouve la disposition de l'article 40 du décret de 1810, on la voit en même temps gravement restreinte au point de vue des œuvres publiées d'abord à l'étranger, et en définitive, à peine admet-on pour elles le système de réciprocité reposant sur traités internationaux.

« On aurait voulu, disait M. Siméon en 1839, comme rapporteur à la « chambre des pairs, faire pour la contrefaçon ce qu'on a fait en 1819 pour « le droit d'aubaine (1), l'abolir en France, sans attendre de profiter elle- « même au dehors de cette abolition : mais on reconnut qu'il y avait trop peu « d'États intéressés à la réciprocité, et on la rejeta, même avec condition de « réciprocité, tout en appelant le moment où il serait possible de concilier « les intérêts de la France avec l'intérêt des lettres et des auteurs de tous « les pays. »

A la chambre des députés, où M. de Lamartine fut rapporteur en 1841, un texte au moins, l'article 15 du projet, consacra en ces termes le système de réciprocité :

« Tous les droits que la présente loi accorde aux régnicoles seront garantis « aux ouvrages de littérature, de science et d'art, publiés pour la première « fois à l'étranger, lorsqu'en vertu de traités la nation à laquelle ils appar- « tiennent aura garanti la réciprocité aux auteurs des ouvrages publiés pour « la première fois en France. »

Les traités n'ont guère commencé à se produire qu'en 1840 pour devenir plus fréquents au fur et à mesure que par le temps les législations comme les mœurs s'assimilent entre les nations.

(1) Le Code civil de 1804 avait en partie rétabli le droit d'aubaine aboli par les lois de 1790. La loi du 14 juillet 1819 l'a de nouveau fait disparaître.

Il en existe aujourd'hui avec la Hollande (25 juillet 1840), avec la Sardaigne (28 août 1843), avec le Portugal (12 avril 1851), avec le Hanovre (16 janvier 1852), avec l'Angleterre (22 janvier 1852), avec le duché de Brunswick (19 octobre 1852), avec le duché de Nassau (27 avril-7 mai 1853), avec la principauté de Reuss, branche aînée (29 avril-10 mai 1853).

Il va sans dire qu'ils comprennent toujours la propriété des œuvres artistiques aussi bien que littéraires.

Les lois d'exécution auxquelles ils donnent lieu révèlent d'ailleurs, à chaque fois qu'elles interviennent, l'accord qui se fait dans les opinions comme dans les sentiments sur la protection due aux œuvres émanées de l'étranger.

« La protection due de nation à nation, dit M. Vivien en 1844 (*Moniteur* du 24 juillet), aux écrivains et aux artistes, sur les œuvres de leur intelligence, est chaque jour moins contestée. La justice demande que le droit soit exercé partout où pénètre l'œuvre à laquelle il est attaché, partout où se répand le bienfait dont il est le prix. »

« Pour punir chez nous, disait M. Lherbette au même temps, le vol commis au préjudice des auteurs étrangers, est-il nécessaire que les gouvernements étrangers en agissent de même à l'égard de nos auteurs ! La condition de réciprocité pour l'établissement d'un principe moral ! La morale ne serait donc plus une vertu, un devoir, mais un marché ! Repoussons de toute l'énergie de la conscience une telle doctrine. Que la France se hâte de prendre l'initiative d'une loi qui, indépendamment de ce que feront les autres gouvernements, punisse la contrefaçon des ouvrages étrangers comme des ouvrages nationaux. C'est ainsi que, sans s'occuper de la réciprocité, elle a aboli chez elle le droit d'aubaine moins odieux que la contrefaçon. »

M. Guizot, enfin, déclarait en principe avoir la même opinion sur l'immoralité de la contrefaçon, et le régime des traités était par suite regardé comme un régime transitoire devant conduire dans un court délai à l'abolition absolue de la reproduction des œuvres étrangères, indépendamment du système de réciprocité.

Quant à la jurisprudence, si ses décisions ont été en majorité contraires à l'étranger, et ont incliné à consacrer ce principe qu'il n'y avait de propriété

littéraire et artistique en France que pour l'étranger qui fait en France la première publication de son œuvre, il faut néanmoins reconnaître que la situation n'est pas nettement dessinée et que certaines solutions sont assez favorables à la cause de l'étranger.

Contre lui, on a déjà cité l'arrêt du 17 nivôse an XIII, *Sieber contre Pleyel*. On trouve encore un premier arrêt de la Cour de Paris du 26 novembre 1828, confirmatif d'un jugement du tribunal de la Seine du 29 mai 1827, qui décide entre *Troupenaz, éditeur de musique, et Pleyel et Aulagnier, demandeurs en contrefaçon*, que la loi française n'a pas réputé délit la contrefaçon des ouvrages étrangers en France; un second arrêt de la même Cour du 18 février 1832 qui juge *contre Giralton Bovinet, éditeur de gravures*, qu'il a perdu le droit de publication en France pour avoir édité antérieurement en pays étranger, que ce fait antérieur a fait tomber son œuvre dans le domaine public, à ce point qu'un dépôt postérieur en France n'a pu avoir pour effet de lui rendre aucun droit.

Mais en regard de ces décisions, il faut mettre deux arrêts de la Cour de cassation des 25 mars 1810 et 30 janvier 1818, tous deux confirmatifs d'arrêts de la Cour de Paris qui jugent:—le premier, entre *Sieber, éditeur de musique et les demoiselles Erard, cessionnaires du professeur étranger Cramer*, qu'un Français, à qui un auteur étranger a cédé le droit d'imprimer et de vendre exclusivement en France un ouvrage de sa composition, non encore imprimé en pays étranger, peut poursuivre devant les tribunaux français les contrefacteurs de cet ouvrage, alors qu'il s'est conformé aux formalités prescrites par la loi; — le second, entre *Chaumerot, éditeur cessionnaire du Journal de la captivité de Louis XVI à la Tour du Temple, et Michaud, libraire*, qu'un auteur français qui a d'abord fait imprimer et publier son ouvrage en pays étranger, n'est pas pour cela irrévocablement déchu de son droit d'auteur en France, et, qu'au contraire, il ressaisit en France son privilège en y effectuant une réimpression dans les conditions requises par la loi.

On comprend de prime abord l'opposition que font ces solutions aux premières. Dire en effet, que le cessionnaire français d'un auteur étranger peut conquérir, pour une œuvre étrangère, la propriété exclusive en France, n'est-ce pas admettre que cette propriété existait chez l'étranger cédant de qui

seul le Français a pu la recueillir ; et dire encore que le Français qui publie d'abord son œuvre à l'étranger, ne perd pas son droit de reproduction en France, n'est-ce pas reconnaître que l'auteur étranger ne le perd pas non plus dans le même cas, puisque la loi a donné des droits pareils au Français et à l'étranger, et que le fait seul d'une publication première en pays étranger, ne paraît pas suffisant pour entraîner déchéance.

Quoi qu'il en soit, résumant l'exposé qui précède dans les trois périodes parcourues, on peut dire :

Première période : Droit ancien jusqu'aux lois de 1791 et 1793.

Nul droit ne paraît exister pour l'étranger, soit qu'il publie son œuvre en France, soit à plus forte raison qu'il veuille reproduire en France une œuvre déjà publiée à l'étranger.

Seconde période : Lois de 1791 et 1793 jusqu'au décret du 5 Février 1810.

Le droit de l'étranger est le plus souvent admis pour les œuvres par lui publiées pour la première fois en France.

Le droit est refusé quand il s'agit de la reproduction d'œuvres d'abord publiées à l'étranger.

Troisième période : Décret du 5 Février 1810 jusqu'en 1852.

Le droit de l'étranger est formellement reconnu par la loi.

La jurisprudence l'applique, sans conteste, au cas où l'étranger publie ses œuvres en France, elle continue à l'écarter quand il revendique directement le droit de reproduction en France pour ses œuvres d'abord publiées à l'étranger.

Toutefois, elle admet le Français au bénéfice de la loi en France, même pour une œuvre qu'il a d'abord publiée à l'étranger, comme aussi pour une œuvre qui lui a été cédée par un auteur étranger et qu'il publie le premier en France, encore qu'elle soit postérieurement publiée à l'étranger.

Les projets de loi, tout en condamnant vivement la contrefaçon des œuvres étrangères, ne croient pas pouvoir pour l'abolir, aller au-delà du système de réciprocité.

Les traités mettent ce système à exécution. Ils se multiplient à mesure que

l'opinion progresse vers une règle absolue, sans condition, de protection des œuvres étrangères.

Telle est la situation quand est rendu le décret du 28 mars 1852.

Le décret du 28 mars 1852 fait cesser tous les doutes, et réalise définitivement le vœu depuis si longtemps émis au nom des principes de la morale et de l'équité. Faisant abstraction de ses intérêts matériels, la France prend une généreuse initiative, qui ne peut manquer d'entraîner à sa suite les autres peuples de l'Europe.

Le texte du décret est ainsi conçu :

« *Article premier.* La contrefaçon sur le territoire français d'ouvrages publiés à l'étranger et mentionnés en l'article 425 du Code pénal, est un délit. (Voir ci-dessus le texte de l'art. 425).

« *Article deux.* Il en est de même du débit, de l'exportation et de l'expédition des ouvrages contrefaisants. L'exportation et l'expédition de ces ouvrages, sont un délit de la même espèce que l'introduction sur le territoire français d'ouvrages qui, après avoir été imprimés en France, ont été contrefaits chez l'étranger.

« *Article trois.* Les délits prévus par les articles précédents seront réprimés conformément aux articles 427 et 429 du Code pénal. L'article 463 du même Code pourra être appliqué.

« *Article quatre.* Néanmoins la poursuite ne sera admise que sous l'accomplissement des conditions exigées relativement aux ouvrages publiés en France, notamment par l'article 6 de la loi du 19 juillet 1793. »

Le rapport au président de la République qui précède le décret contient les passages suivants :

« Le droit d'auteur qui consiste dans le droit temporaire à la jouissance exclusive des produits scientifiques, littéraires et artistiques, est con-

« sacré par la législation française au profit des nationaux, et même des
« étrangers, relativement aux ouvrages publiés en France. Mais l'étran-
« ger, qui peut acquérir et possède, sous la protection de nos lois, des meubles
« et des immeubles, ne peut empêcher l'exploitation de ses œuvres, au moyen
« de la contrefaçon, sur le sol d'ailleurs si hospitalier de la France. C'est là,
« M. le P., un état de choses auquel on peut reprocher non seulement de
« n'être pas en harmonie avec les règles que notre droit positif tend sans
« cesse à généraliser, mais même d'être contraire à la justice universelle.
« Vous aurez consacré l'application d'un principe salutaire, vous aurez
« assuré aux sciences, aux lettres et aux arts, un encouragement sérieux, si
« vous protégez leurs productions contre l'usurpation, en quelque lieu qu'elles
« aient vu le jour, à quelque nation que l'auteur appartienne. Une seule
« condition paraît légitime, c'est que l'étranger soit assujetti, pour la conser-
« vation ultérieure de son droit, aux mêmes obligations que les nationaux. »

La législation de la matière est maintenant connue. Il s'agit d'en faire l'application à la question à résoudre, en rapprochant ses textes des principes de la loi commune.

§ II. APPLICATION DE LA LOI A LA QUESTION POSÉE.

Formulant immédiatement notre solution, abstraction faite des décisions de jurisprudence, des projets législatifs et des traités internationaux qui ne sont que de simples opinions sans force contre la loi écrite, nous pensons que sous l'empire du décret du 5 février 1810, comme sous l'empire du décret du 28 mars 1852, l'auteur étranger ou son cessionnaire français, ayant rempli les formalités prescrites par la loi, ont eu le droit de poursuivre en France la contrefaçon des œuvres composées et publiées à l'étranger.

Nous pensons que le décret de 1852 n'a pas créé, théoriquement parlant, un état de choses nouveau, mais n'a fait et n'a pu faire que confirmer et ratifier une situation légale établie par le décret de 1810.

Toutefois, l'intérêt de la solution sous le décret de 1810, ne pouvant plus

être bien sérieux depuis l'apparition du décret de 1852, il convient de borner à un résumé succinct les raisons de décider à ce point de vue.

I. Solution sous l'empire du décret du 5 février 1810.

Lorsqu'un fait d'un accord unanime est condamné par la morale et la justice universelles, lorsque en tout pays il s'appelle spoliation ou vol, il faut partir d'un principe, c'est que, pour qu'un fait pareil soit déclaré absous en violation des mêmes règles de morale et de justice, il devra se rencontrer un texte de loi bien formel qui commande impérieusement cette décision.

La contrefaçon en France des œuvres de l'auteur étranger publiées à l'étranger, est-elle un fait de cette nature? nul doute à cet égard. En tout temps, du moins depuis que la limite des territoires n'est plus la limite du bon sens et de l'équité, on a hautement déclaré qu'elle était une spoliation coupable, un vol honteux.

La loi générale qui régit les étrangers en France, ou la loi spéciale qui régit en France la propriété littéraire et artistique, ont-elles donc rendu licites, sinon légitimé, cette spoliation et ce vol, en les autorisant expressément ou tacitement? La négation du droit de l'auteur étranger est à cette condition.

La loi générale réside dans l'article 11 du Code civil ainsi conçu : « L'étranger jouira en France des mêmes droits civils qui sont ou seront accordés aux Français par les traités de la nation à laquelle cet étranger appartiendra. »

Le véritable sens de cet article dépend de l'interprétation des mots *droits civils*, qui y sont contenus.

Faut-il entendre par ces mots tous les droits quelconques réglementés par la loi civile, quelle que soit d'ailleurs leur origine, ou bien faut-il renfermer l'exclusion prononcée par l'article 11, dans les bornes étroites du droit propre à la cité?

La solution n'est plus douteuse aujourd'hui.

Le droit civil n'est pas le droit quelconque réglementé par la loi civile; l'étranger n'est pas privé d'un droit en France, par cela seul qu'il a son or-



ganisation dans la loi civile, car autrement les plus grands principes du droit primordial, universel, qui régissent les sociétés humaines, seraient méconnus; car l'article 11 serait en contradiction avec les applications les plus ordinaires de la loi commune, qui permettent à l'étranger de contracter mariage en France, d'ester en justice en France, de revendiquer sa propriété en France, d'acquérir hypothèque en France, etc., etc., c'est-à-dire d'exercer en France des droits nombreux, évidemment réglementés par la loi civile, et s'appelant en conséquence du nom de droits civils; car enfin, si tel était le sens de l'article 11, « il n'y aurait plus de droit international que le droit diplomatique; les devoirs entre les peuples ne trouveraient une base, une règle, « une sanction que dans les traités, » (*Rapport de M. le conseiller Rocher à la cour de cassation. V. Dalloz, 1848, 140*), et en définitive la situation de l'étranger aurait été pire sous le Code civil qu'elle n'était au moyen-âge.

On a donc dû remonter plus haut, pour trouver le véritable sens de l'article 11 du Code civil. Ce faisant, on a reconnu l'existence d'un droit naturel ou général, qui protège chez toutes les nations ces trois grands intérêts: liberté, propriété, sûreté, et qui les protège indépendamment de tout traité international assurant la réciprocité.

On a compris, par suite, que tout droit civil puisant sa source, ayant sa racine, suivant l'expression du grand jurisconsulte Merlin, dans le droit naturel, ne pouvait faire partie de l'exclusion prononcée par l'article 11, puisque, en effet, il trouvait protection devant la justice française, abstraction faite de toute condition de réciprocité.

On en a conclu cette règle aujourd'hui universellement admise qu'entre les droits civils, il fallait nettement distinguer ceux qui n'ont d'existence que par la loi civile, et ceux qu'elle s'est borné à reconnaître et à réglementer, et qui prennent leur source dans le droit naturel ou des gens; que pour les premiers, il y avait exclusion de l'étranger, à moins d'une stipulation diplomatique; que pour les seconds, il y avait attribution à l'étranger sans loi de réciprocité.

Le sens précis de l'article 11 ainsi déterminé, un seul point reste à éclaircir: la propriété littéraire et artistique est-elle un de ces droits puisant son origine dans le droit naturel, ne recevant de la loi civile, locale, que sa réglementation?

Or, comment l'affirmative pourrait-elle être douteuse?

Est-il un bien qui tienne plus essentiellement à l'homme, dont il soit plus éminemment créateur; en est-il un qui dérive plus essentiellement du développement de ses facultés indépendamment de toute loi positive; en est-il auquel on puisse plus spécialement appliquer cette définition de Pothier : « Droit en vertu duquel une chose nous est propre et nous appartient privativement à tous autres ? »

L'histoire même des lois spéciales vient confirmer cette solution si évidente et si naturelle, car partout on y voit proclamée, acclamée cette vérité, que la propriété littéraire et artistique, partie de l'être humain, émanation de lui-même, est la plus incontestable, parce qu'elle est la plus intime et la plus inhérente à l'homme qui soit au monde.

On peut citer, pour tout résumer à cet égard, les paroles si énergiques de M. Portalis : « La propriété de l'auteur, c'est encore lui, hors lui. Il n'y a pas » seulement propriété par appropriation, comme disent les philosophes, mais » propriété par nature, par essence, par indivision, par indivisibilité de l'objet » et du sujet. »

La propriété littéraire et artistique est donc par-dessus toute autre un droit naturel que la loi civile n'a fait que réglementer, et, par suite, il est certain que la loi commune donne à l'étranger la faculté absolue, sans condition de l'exercer en France.

Les lois spéciales mettent-elles obstacle à cette solution qu'enseigne la loi générale? Non, à notre sentiment.

Le décret du 5 février 1810, article 40, est, on l'a vu, général dans ses termes, donnant sans distinction, sans restriction, les droits d'auteur à l'étranger comme au Français.

Bien plus, si l'on recourt aux discussions qui l'ont fait naître, on trouve, on se le rappelle, que la question qui nous occupe y avait été d'abord prévue, même résolue par un article spécial contre l'étranger en faveur du contrefacteur de ses œuvres en France, et que cet article a disparu lors de la rédaction définitive, précisément au moment où on conférait par l'article 40 le droit d'auteur à l'étranger.

Il faut conclure que le législateur a reculé devant cette consécration d'une spoliation inique.

Le fait était assez grave pour mériter une disposition expresse. Si elle n'a pas été maintenue, il est impossible de la suppléer.

La loi, a-t-on dit, n'a voulu protéger que l'étranger qui dote la France de la première publication de son œuvre. •

C'est là une allégation pure et simple dont on n'apporte pas la preuve.

Et de même, l'intérêt qu'il peut y avoir à agir par voie de représailles contre les pays étrangers qui contrefont les œuvres françaises, n'est pas non plus une preuve de l'extension qu'on veut donner à la loi ; c'en est une explication, explication peu morale d'ailleurs, et rien de plus.

Pour qui voit plus haut, l'auteur quelconque qui produit une œuvre ne dote pas son pays plutôt qu'un autre au point de vue de la civilisation humaine, il dote le monde, il fait avancer les sciences, les lettres ou les arts, et à ce titre il mérite chez tous les peuples la protection de ses droits.

Les décisions de la jurisprudence sont en définitive, on l'a vu, quelque peu diverses dans leurs effets. Il faut ajouter que dans leurs motifs on ne trouve réellement pas contre l'étranger une argumentation sérieuse.

Le plus souvent, la question est jugée par la question en ces termes : « Attendu que la loi n'a voulu protéger que l'étranger publiant ses œuvres pour la première fois en France, » *Quoderat demonstrandum* ; et la raison dominante est l'intérêt de nationalité qu'on vient d'indiquer. Ce parti pris des représailles est d'ailleurs si exclusif et si aveugle qu'il a conduit à des conséquences qu'on a pu remarquer.

En effet, la même jurisprudence qui repousse l'action de l'étranger voulant poursuivre en France la contrefaçon de l'œuvre qu'il a publiée à l'étranger admet que le cessionnaire français de cet étranger pourrait, lui, dans la même hypothèse, poursuivre la contrefaçon ; bien plus, que le Français qui a publié d'abord son œuvre à l'étranger peut, lui aussi, malgré cette publication, poursuivre en France tout contrefacteur français de cette œuvre publiée à l'étranger.

Comment concilier de pareilles décisions avec celles qui repoussent l'étranger justement par ce motif qu'il a d'abord publié son œuvre à l'étranger ? Comment, si le fait de première publication à l'étranger est le fait exclusif du droit de propriété en France ne s'applique-t-il pas au Français comme à l'étranger ?

Le savant Merlin ne pouvait manquer d'apercevoir ces contradictions.

Aussi, examinant à nouveau et modifiant ses propres opinions, il s'est arrêté en dernier lieu à cette solution que l'auteur étranger devait avoir le même droit que le Français dans les hypothèses qui précèdent, et qu'ainsi l'auteur étranger qui publiait de nouveau en France son œuvre antérieurement publiée à l'étranger, avec toutes les formalités prescrites par la loi, et avant la publication faite par un autre en France, acquerrait ainsi le droit de le poursuivre comme contrefacteur. Merlin a ajouté que tel était certainement le sens de l'arrêt de cassation que nous avons cité comme contraire à l'étranger, l'arrêt du 7 nivôse an XIII, affaire Sieber contre Pleyel. (V. *Merlin, Questions de Droit: V^e Contrefaçon*, § 10, et v^o, *Propriété littéraire*, § 2.)

Entre cette opinion et la nôtre la différence n'est plus bien grande. Elle se réduit à ceci, que suivant la jurisprudence ainsi expliquée, l'auteur étranger n'aurait pu poursuivre que les faits de contrefaçon résultant d'une publication postérieure à la publication par lui faite de son œuvre en France, tandis que selon nous, son action, dès qu'il aurait rempli en France les formalités qui confèrent la poursuite, se serait appliquée à toute contrefaçon antérieure ou postérieure indistinctement.

Quant aux auteurs qui ont traité la question au point de vue des lois spéciales, il suffit de citer les deux principaux pour constater que le droit de l'étranger était sérieusement défendu.

Si, en effet, M. Renouard, dans son *Traité des Droits d'auteur*, vol. 2, p. 173, accepte et approuve les tendances de la jurisprudence, M. E. Blanc, dans son *Traité de la Contrefaçon*, p. 273, enseigne la doctrine que nous avons émise.

Quoi qu'il en soit, nous faisons de la pratique et non de la théorie; en conséquence, il faut dire que, si nous étions encore aujourd'hui sous l'empire du décret du 5 février 1810 exclusivement, comme nous l'avons admis par hypothèse, l'auteur étranger ferait sagement de ne pas tenter l'épreuve d'un débat judiciaire.

La raison décisive à cet égard se puise dans un arrêt solennel de la Cour de cassation du 11 juillet 1848, dont il faut dire un mot en terminant.

Cet arrêt décide que la protection accordée par la loi française à la propriété

industrielle, en réprimant l'usurpation du nom commercial, constitue une faculté purement civile, dont l'étranger, non admis à la jouissance des droits civils ne peut, en l'absence de traités diplomatiques, invoquer le bénéfice; et par suite qu'un fabricant étranger est sans action pour demander la réparation civile du préjudice que lui cause l'usurpation de son nom, frauduleusement appliqué sur des produits mis en vente par des Français. (*V. Dalloz, vol. 1848, 1, 140.*)

La situation, on le voit, était analogue à celle que nous examinons. L'étranger revendiquait la propriété de son nom, comme dans notre espèce il revendique la propriété de son œuvre musicale. Dans un cas comme dans l'autre, le travail, l'intelligence, appliquées à l'industrie ou aux arts, sont la source de la fortune acquise; dans un cas comme dans l'autre, il s'agit d'un droit naturel par excellence.

La solution n'en a pas moins pour conséquence de permettre au Français de s'emparer de ce droit au détriment de l'étranger, de permettre par suite au premier venu d'usurper impunément le nom d'un grand poète, d'un grand compositeur, d'un grand peintre étrangers, et d'en tirer profit impunément; elle entraînerait nécessairement, et presque *a fortiori* aussi, le droit de contrefaire les œuvres littéraires ou artistiques des mêmes étrangers.

Il faut constater toutefois que cette décision, fâcheusement mémorable à notre sens, de la Cour suprême, a rencontré la plus sérieuse résistance, soit dans les deux arrêts des cours d'appel de Paris et de Rouen, qu'elle a mis à néant, soit dans la doctrine qui, presque unanimement, s'est prononcée en faveur des fabricants étrangers. (*V. notamment Demolombe, Cours de Droit civil, vol. 1, n° 246 bis; Serrigny, Droit public, v. 1, p. 252; Massé, Droit commercial, V. 2, n° 35; Fœlix, Droit international privé, n° 607; Pardessus, V. 6, n° 1479; Dissertation du soussigné, Revue de Droit français et étranger, V. 1845, p. 561.*)

On a toujours supposé jusqu'ici qu'il s'agissait d'une réclamation élevée par l'auteur étranger lui-même, et on est arrivé à ce résultat que, si la loi lui est favorable sous le décret de 1810, la jurisprudence lui est contraire, et qu'en conséquence il ne devrait pas, s'il ne pouvait invoquer que ce décret, se hasarder à saisir de sa demande les tribunaux français.

Dans la même hypothèse, il reste quelques mots à dire du cessionnaire français.

Pour nous, les principes sont les mêmes, et par suite leur application devrait lui être complètement favorable, comme à l'auteur lui-même.

Quant à la jurisprudence, on a pu voir que ses décisions, suivant en cela la faveur qui s'attache aux nationaux, leur avaient concédé, à titre de cessionnaires, des droits qu'elles refusaient aux auteurs étrangers leurs cédants. (*V. aff. D^{ns} Erard contre Sieber*). On en pourrait conclure tout d'abord pour notre espèce à une solution utile au cessionnaire.

Mais, d'une part, il apparaît bien qu'une condition était imposée dans ce cas, à savoir que l'œuvre n'eût pas encore été publiée à l'étranger; et nous raisonnons sur une œuvre musicale d'abord représentée, sinon imprimée ou gravée à l'étranger. D'autre part, l'arrêt de la Cour de cassation déjà cité du 11 juillet 1848 confond dans une seule et même exclusion l'étranger et son cessionnaire, en disant que l'un n'a pu transmettre à l'autre un droit dont il n'était pas investi.

Il faut donc dire que le cessionnaire français, non plus que l'auteur étranger, ne pourrait espérer de voir son action accueillie par les tribunaux français.

Telles sont les solutions définitives auxquelles conduit la législation antérieure à 1852, combinée avec les monuments de la jurisprudence.

Notons, en terminant, que la question avait son intérêt, même à ce premier point de vue, puisqu'il se peut qu'on ait à demander réparation d'actes de contrefaçon antérieurs à 1852, auxquels ne s'appliquerait pas le décret nouveau.

D'ailleurs, il faut considérer que le contrefacteur, même sous l'empire du décret de 1852, pourra prétendre que, ce décret n'ayant pas d'effet rétroactif, la prise de possession de toute œuvre étrangère publiée antérieurement lui est définitivement acquise, et qu'ainsi, dans l'avenir comme dans le passé, il pourra la posséder et faire valoir comme chose tombée dans le domaine public.

Avant donc de rechercher si en effet le décret de 1852 n'a aucune force en pareille hypothèse, il était utile de voir si la loi antérieure ne donnait pas le moyen en général de réprimer l'usurpation; car ainsi aurait disparu toute objection tirée du principe de non rétroactivité de la loi, et la réparation dans le passé comme dans le présent eût été certaine.

Nous savons désormais qu'il n'en est rien ; nous savons que la législation, ou plus exactement la jurisprudence, refuse tout secours à l'étranger ou à son cessionnaire qui se plaignent de spoliation et qui la prouvent. Ainsi le veut la loi des représailles. Il est temps d'arriver à la loi nouvelle pour constater heureusement une autre situation.

II. *Solution sous l'empire du décret du 28 mars 1852.*

Empreint d'un esprit éminemment libéral et humanitaire, le décret du 28 mars 1852 rompt définitivement, on l'a dit, avec les idées étroites du système de réciprocité ; il repousse le sentiment exclusif et jaloux de la nationalité ; il met la loi d'accord avec la morale et l'équité. Il déclare donc punissables en France tous faits de contrefaçon des œuvres publiées à l'étranger, et donne expressément à l'étranger, domicilié ou non en France, le droit d'en poursuivre la répression devant la justice française.

En un mot, l'étranger est mis absolument sur la même ligne que le régnicole, et n'est soumis, comme lui, à d'autre condition, pour l'exercice de son droit, que l'accomplissement des formalités prescrites par la loi.

Le décret, cela n'est pas moins certain, est général dans ses termes comme dans son esprit, et s'applique par suite aux *compositions musicales* comme aux autres œuvres de l'esprit. C'est ce que prouvent nettement, ainsi qu'on l'a vu, le renvoi que fait son texte à l'article 425 du Code pénal, et les termes exprès du rapport dont il est précédé.

Le décret s'applique aussi, en matière de composition musicale, au *droit de représentation* comme au droit de publication par la gravure ou par l'impression. C'est en effet le droit d'auteur dans toute son étendue qu'il a pour but de protéger, comme l'indique bien le rapport ; et le droit d'auteur, en matière d'œuvre musicale destinée à la scène, consiste à la fois dans le droit de publication par l'impression et dans le droit de publication par la représentation.

Les lois spéciales sont d'ailleurs décisives à cet égard.

En effet, le décret se réfère, on l'a vu, à la loi générale du 19 juillet 1793. Or, une loi du 1^{er} septembre 1793 a formellement déclaré que cette loi du

19 juillet précédent était applicable, dans toutes ses dispositions, *aux droits des auteurs dramatiques* régis par les lois des 19 janvier et 6 août 1791, et par suite au droit de représentation, objet spécial de ces lois.

Bien plus, depuis 1844, il n'y a même plus pour l'étendue des droits de représentation la différence qui résultait de ce que le décret du 5 février 1810 ne leur était pas applicable, car une loi des 3-17 août 1844 a décidé que les veuves et les enfants des auteurs d'ouvrages dramatiques auraient à l'avenir le droit d'en autoriser la représentation et d'en conférer la jouissance pendant vingt ans, conformément aux dispositions des articles 39 et 40 du décret de 1810.

Il y a donc assimilation parfaite, identité de nature et de protection entre le droit de représentation et tous les autres droits d'auteur.

Ainsi : droit exclusif de publication par voie d'impression et de gravure et par voie de représentation ; droit ayant tous les avantages conférés par les lois de 1791, de 1793 et de 1810, voilà ce qu'accorde à l'auteur dramatique étranger en France, pour ses œuvres publiées ou représentées d'abord à l'étranger, le décret de 1852.

Inutile de s'arrêter davantage à ces conséquences, qui ne sauraient être l'objet d'aucune contradiction.

Mais quelle sera la mesure de l'application du décret ? Au moment où il a paru, a-t-il mis à néant, d'une manière absolue, toutes les publications d'œuvres étrangères faites antérieurement, aussi bien qu'il a empêché toutes les publications ultérieures ? A-t-il arrêté en conséquence, instantanément, toute vente, tout débit d'œuvres étrangères, même provenant d'éditions faites avant la promulgation ?

Notamment, a-t-il mis fin à toute représentation sur une scène lyrique d'une œuvre musicale qui y avait été représentée avant la promulgation ?

Il faut régler nettement ces divers points.

En ce qui touche le droit de publication, c'est-à-dire en matière d'œuvre lyrique, la reproduction de la pièce ou de la musique par l'impression ou par la gravure, la raison et l'équité indiquent facilement la solution.

Sans nul doute, le décret de 1852 s'applique en principe aux ouvrages étrangers déjà publiés en France avant sa promulgation, comme aux ouvrages qui n'avaient été jusque-là publiés qu'à l'étranger ; car, décider autrement, ce serait au moyen d'éditions nouvelles permettre à l'usurpation de se reproduire à l'infini, ce serait donner le spectacle de délits sans nombre commis impunément en face d'une loi qui les punit ; ce serait, en un mot, perpétuer la contrefaçon et détruire complètement l'effet de la loi nouvelle.

Toutefois, devant une jurisprudence qui regardait comme licite avant le décret la contrefaçon des œuvres étrangères, il faut bien admettre comme conséquence que ceux qui l'ont opérée à leurs frais avant la promulgation ont acquis au moins un droit, celui d'écouler les produits, de vendre la marchandise qu'ils ont créés sous la protection de la loi ou des juges qui l'interprètent.

Nous plaçant donc au point de vue de cette situation judiciaire, nous pensons que toute édition déjà réalisée au moment de la promulgation du décret devrait, pour tous les exemplaires qu'elle comporte, être affranchie de la répression.

Mais là s'arrêterait bien certainement le droit de l'éditeur, et toute édition nouvelle, fût-elle prouvée faite sur des clichés fabriqués avant le décret, devrait par suite être confisquée comme contrefaçon, et donner lieu à l'application des pénalités prononcées par la loi.

C'est dans ce sens que la question a été tout récemment jugée par le tribunal correctionnel de la Seine. Il s'agissait de la propriété littéraire des *Nouvelles Genevoises* de Toppfer. Les héritiers de Toppfer, étrangers comme lui, réclamaient, en vertu du décret nouveau, le droit exclusif de reproduire son œuvre, et demandaient en conséquence la condamnation comme contrefacteur du libraire-éditeur Barba, qui en avait publié une édition nouvelle depuis la promulgation.

L'éditeur Barba soutenait que le décret ne pouvait s'appliquer, à peine de rétroactivité, aux ouvrages déjà publiés en France, lesquels étaient acquis au domaine public, et qu'il devait être restreint aux ouvrages qui, à l'époque de la promulgation, n'avaient été encore publiés qu'à l'étranger. Subsidiairement, il prouvait que son édition n'était pas nouvelle, ayant été faite sur clichés fabriqués avant le décret.

Le tribunal, dans un jugement longuement motivé du 23 juillet 1853, décide que le décret est absolu dans ses termes, et protège sans distinction toutes les œuvres de l'étranger, en quelque lieu qu'elles aient vu le jour ;

que l'œuvre, quoique déjà publiée en France, n'est pas acquise au domaine public, car on ne peut arguer contre l'étranger d'une publication qu'il n'a pas autorisée, et qui, d'ailleurs, si elle n'était pas punissable, était au moins un fait désavoué par la morale et l'équité ; qu'enfin toute reproduction nouvelle, quelle qu'en fût l'origine, constituait un fait nouveau qu'il fallait réprimer, à peine de rendre la contrefaçon perpétuelle et le décret sans effet.

Telle est évidemment la solution qui doit prévaloir.

Elle s'appliquerait dans notre question à toute contrefaçon résultant d'une publication du libretto ou de la musique faite en France postérieurement au décret.

En ce qui touche le droit de représentation, nous pensons qu'il faut aller plus loin et dire d'une manière absolue que, du jour où le décret a paru, toute représentation faite sans le consentement de l'auteur est un délit dont il lui est dû réparation.

La raison, c'est que chaque représentation constitue réellement une publication nouvelle, une édition nouvelle, si l'on peut ainsi parler, de l'œuvre représentée, et par suite une usurpation tombant sous l'application du décret.

Autant de représentations, autant de contrefaçons ou de reproductions successives. Les lois spéciales de 1791 ont réglé la pénalité en conséquence : autant de représentations, autant de délits, autant de confiscations du produit total des recettes.

Il existe, d'ailleurs, un précédent dans ces mêmes lois qui résout par analogie la difficulté.

A l'époque où elles intervenaient, un grand nombre d'œuvres dramatiques avaient été représentées sans convention avec les auteurs, ou sans réclamation de leur part, et pouvaient, par ce motif, être réputées acquises au domaine public.

Les lois des 19 janvier et 6 août 1791 ont édicté dans leurs articles 4 et 1, que les auteurs auraient, du jour de la publication, *même à l'égard des ouvrages représentés antérieurement, soit qu'ils fussent ou non gravés ou imprimés*, le droit d'empêcher toute représentation en dehors de leur consentement.

On comprend enfin que, s'il en était autrement, l'usurpation ici serait littéralement perpétuelle, puisqu'il n'y aurait pas d'époque à laquelle on pourrait dire, comme en matière d'éditions de librairie, qu'il y a reproduction nouvelle, et ainsi le décret serait lettre-morte au point de vue du droit de représentation pour toute œuvre représentée, ne fût-ce qu'une fois, avant la promulgation du décret.

Telles sont les solutions qui nous paraissent incontestables à l'égard de l'auteur étranger.

Quant au Français cessionnaire de son droit, nous n'avons qu'un mot à ajouter, c'est qu'il a absolument les mêmes droits et qu'ainsi toutes les décisions qui précèdent doivent lui être identiquement appliquées.

C'est ici le lieu de noter que le fait établi par le cessionnaire d'avoir opéré en France soit l'enregistrement, soit la publication par la voie de la presse, soit enfin la notification aux tiers de son traité avec défense de passer outre, ne saurait avoir aucun effet pour l'acquisition ou la conservation de ses droits.

La loi seule consacre le droit, et l'accomplissement des formalités qu'elle prescrit, quand elle en prescrit, peut seul en donner l'exercice. Rien ne peut à cet égard suppléer ses dispositions dont l'examen sera l'objet de la troisième question.

Seulement, on le comprend, la publicité donnée au droit, la mise en demeure des tiers, la défense qui leur aura été faite, seront autant de circonstances qui exclueront chez eux la bonne foi et par suite seront de nature à influencer sur la question de dommages et intérêts.

Une dernière et importante remarque est à faire, qui s'applique à la situation de l'étranger, soit avant, soit après le décret nouveau de 1852.

C'est que nous avons toujours supposé que le Français, contrefacteur de l'œuvre étrangère, avait opéré la reproduction ou la représentation au moyen de textes littéraire et musical loyalement arrivés dans ses mains.

Que si, au contraire, c'était à l'aide d'une faute grave ou d'un délit qu'il s'en était emparé, s'il y avait eu, par exemple, soustraction du manuscrit ou d'une copie commise en France ou à l'étranger au préjudice de l'auteur ou de

soit cessionnaire, nous n'hésitons pas à dire que *sous une législation quelconque*, ils auraient droit de traduire le coupable devant la justice française et qu'ils devraient y obtenir réparation. Or, la réparation d'un vol de cette nature aurait pour éléments le lucre obtenu avec la chose volée, c'est-à-dire les bénéfices nés de la publication ou de la représentation.

On trouve la base de cette solution dans l'arrêt de la Cour suprême du 17 nivôse an XIII, déjà plusieurs fois cité. On lit, en effet, dans ses motifs : « Considérant qu'il n'est point établi par Pleyel que Sieber lui ait fait soustraire en Allemagne quelques unes de ses compositions manuscrites pour les faire graver en France..... »

La conclusion nécessaire, c'est que si la soustraction avait eu lieu, Pleyel aurait eu action pour en obtenir réparation. L'étranger est alors victime d'un vol, d'un délit de droit commun, il n'est pas besoin d'une loi spéciale pour lui donner le droit de se plaindre. La loi générale suffit, elle protège indistinctement l'étranger et le Français contre les délits dont ils sont victimes et lui ouvre, en pareil cas, sans condition aucune, l'accès des tribunaux français.

Résumé de la première question.

1° Avant le décret de 1852, ni M. Ricordi, ni son cessionnaire n'auraient dû revendiquer devant les tribunaux français, soit le droit exclusif de publication, soit le droit exclusif de représentation de l'opéra de *Luisa Miller*, représenté pour la première fois à l'étranger ; car, si la loi, à notre avis, leur était favorable, la jurisprudence leur était contraire.

2° Depuis le décret de 1852, M. Ricordi et son cessionnaire ont droit d'empêcher en France toute publication ou représentation, sans leur consentement, de l'opéra de *Luisa Miller*, antérieurement publié et représenté à l'étranger. Ils ont ce droit s'il s'agit de publication pour toute édition nouvelle parue, et s'il s'agit de représentation, pour toute représentation faite, postérieurement au décret.

3° En tout temps, avant comme après le décret de 1852, M. Ricordi et son cessionnaire ont eu action devant la justice française pour se plaindre de la soustraction faite, à leur préjudice, des partition ou livret de l'opéra de *Luisa Miller*, et obtenir en conséquence légitime réparation.

Deuxième question.

L'auteur étranger ou le cessionnaire français ont-ils le droit d'empêcher en France la représentation de l'œuvre musicale sur une traduction française ?

L'auteur étranger ou son cessionnaire français auront évidemment ce droit pour leur œuvre, d'abord publiée et représentée à l'étranger, si l'auteur français l'a lui-même pour toute œuvre publiée ou représentée en France, puisqu'on vient d'établir que la loi nouvelle les avait placés absolument sur la même ligne dans cette double hypothèse.

Prouver en faveur du régnicole, c'est prouver en faveur de l'étranger.

Or, voici les très simples observations qui conduisent à la consécration de leurs droits :

On a pu agiter, en matière de propriété littéraire, la question de savoir si la traduction française faite en France d'un ouvrage étranger, ou réciproquement la traduction en langue étrangère d'un ouvrage français, était une usurpation des droits de l'auteur de l'œuvre originale. On a pu soutenir qu'en absence d'une prohibition législative, il fallait sur ce motif que la traduction constituait une œuvre nouvelle, statuer en faveur de la liberté de traduire.

On comprendrait donc, à la rigueur, la prétention émise d'éditer et mettre en vente dans notre matière la pièce traduite en français de *Luisa Miller*, abstraction faite de la mise à la scène et de l'œuvre musicale.

Nous pourrions faire cette concession sans péril, bien qu'en définitive nous pensions, avec la majorité des auteurs, qu'il y a dans toute traduction une atteinte réelle aux droits de l'auteur de l'œuvre originale, bien qu'aussi en faveur des ouvrages publiés à l'étranger nous puissions reproduire un argument déjà invoqué, à savoir la suppression, lors de la rédaction définitive du décret de 1810, de l'article qui avait d'abord consacré sans limite la liberté de traduire aussi bien que le droit de copie.

Mais quand il s'agit du droit de représentation, quand il s'agit de savoir si en France on pourra, malgré un auteur dramatique, représenter son œuvre

en langue étrangère sur un autre théâtre que celui auquel il l'a donnée ; bien plus, quand il s'agit de savoir si on pourra en même temps y représenter la musique même de l'œuvre, sous prétexte apparemment qu'elle n'est qu'un accessoire de la pièce ou qu'elle est chantée en langue française au lieu de l'être en langue étrangère et réciproquement, toute contradiction devient absurde, car toute incertitude est impossible dans la solution.

La jurisprudence est, en effet, fixée sur ces divers points. Elle s'est prononcée à diverses reprises, soit à l'égard de l'auteur de la pièce, soit à l'égard de l'auteur de la musique.

Elle a notamment condamné l'opéra de *Lucrezia Borgia*, joué sur le Théâtre-Italien de Paris comme portant atteinte aux droits de M. Victor Hugo, auteur du drame français ayant le même titre ; elle a déclaré encore que la *Gazza Ladra*, opéra joué sur le même Théâtre-Italien, était en tant que traduction une contrefaçon du mélodrame français la *Pie Voleuse* ; elle a jugé enfin récemment entre M. Lumley, directeur du Théâtre-Italien de Paris, et Bayard et les héritiers de Donizetti, auteurs de l'opéra-comique français, la *Fille du Régiment*, que la *Figlia del Reggimento*, opéra italien traduit de ce dernier et représenté avec la même musique, ne pouvait être représentée sans le consentement des auteurs de l'œuvre originale.

Ce dernier arrêt, rendu par la Cour de Paris, est du 26 janvier 1852. On ne saurait mieux faire pour toute discussion que d'en analyser les principaux motifs. Ils s'appliquent identiquement à la situation actuelle.

« La traduction des paroles françaises en paroles italiennes, a dit la Cour, ne met entre les deux pièces qu'une différence insignifiante. »

A l'égard de la musique, ce point est évident, puisqu'elle a été conservée intacte, telle qu'elle est sortie des mains du compositeur, et qu'en passant sur le théâtre de Lumley, elle y est restée grevée du droit de propriété appartenant à Donizetti.

Le changement ou la version des paroles ne peut avoir aucune influence à l'égard de l'inventeur de la musique. La musique est une partie tellement importante de l'œuvre lyrique, que la modification des paroles, surtout quand elle est aussi secondaire qu'une traduction, n'en peut altérer le genre spécial d'expression et en diminuer les droits.

A l'égard des paroles, les auteurs ont aussi un droit de propriété qui doit leur rester plein et exclusif. Si une simple traduction pouvait faire concurrence à la pièce originale, telle qu'elle est représentée sur un théâtre voisin et avec la même musique, il en résulterait pour eux un préjudice réel, puisque la reproduction, pour ainsi dire matérielle de leur œuvre, ne leur profiterait pas.

Il suit de là que Lumley s'est emparé de la chose d'autrui quand il a prétendu faire exécuter sur la scène italienne l'opéra de la *Figlia del Reggimento*, sans payer aux auteurs de la musique et des paroles originales le droit assuré à la propriété.

Tel est le dernier monument de la jurisprudence. La sanction prononcée est, qu'en cas de représentation de l'opéra traduit, les auteurs, soit des paroles originales, soit de la musique, pourront réclamer des droits d'auteur équivalents à ceux qui leur sont alloués par le théâtre sur lequel la pièce originale a été représentée.

Ils ont d'ailleurs, avant tout, s'ils le préfèrent, la faculté de s'opposer à la représentation.

Il est superflu d'ajouter que les solutions qui précèdent s'appliqueraient *a fortiori* au cas où il s'agit de la traduction française faite en France d'un opéra italien, car cette traduction serait de nature à faire encore plus rude concurrence à l'œuvre italienne, et, par suite, à porter une plus grave atteinte aux droits des auteurs.

Troisième question.

Est-il en toute hypothèse des formalités et quelles sont ces formalités à remplir en France, soit par l'auteur étranger, soit par le cessionnaire français, pour conquérir en France les droits d'auteur sur la reproduction et la représentation de l'œuvre publiée et représentée pour la première fois à l'étranger, ou du moins pour y avoir le droit de poursuite contre les usurpateurs ?

Quatre textes différents sont relatifs aux formalités imposées pour l'exercice des droits d'auteurs en matière de propriété artistique et littéraire :

1° L'article 6 de la loi du 19 juillet 1793, ainsi conçu :

« Tout citoyen qui mettra au jour un ouvrage, soit de *littérature ou de gravure*, dans quelque genre que ce soit, sera obligé d'en déposer *deux exemplaires* à la Bibliothèque nationale ou au cabinet des estampes de la république dont il recevra un reçu signé par le bibliothécaire, faute de quoi il ne pourra être admis en justice pour la poursuite des contrefacteurs. »

2° L'article 48 du décret du 5 février 1810, ainsi conçu :

« Chaque imprimeur sera tenu de déposer à la préfecture de son département, et à Paris à la préfecture de police, *cinq exemplaires* de chaque ouvrage, savoir : un pour la Bibliothèque impériale, un pour le ministre de l'intérieur, un pour la Bibliothèque de notre Conseil d'État, un pour le directeur-général de la librairie. »

3° Les articles 4 et 8 de l'ordonnance royale du 24 octobre 1814, ainsi conçus :

« Art. 4. Le nombre d'exemplaires qui doivent être déposés reste fixé à *cinq*, lesquels seront répartis ainsi qu'il suit : un pour notre bibliothèque, un pour notre amé et féal chevalier le chancelier de France, un pour notre ministre secrétaire d'État au département de l'intérieur, un pour le directeur-général de la librairie, et le cinquième pour le censeur qui aura été ou qui sera chargé d'examiner l'ouvrage. »

« Art. 8. Le nombre d'épreuves des estampes et planches gravées sans textes, qui doivent être déposés pour notre bibliothèque, reste fixé à *deux* dont une avant la lettre ou en couleur, s'il en a été tiré ou imprimé de cette espèce. Il sera déposé, en outre, trois épreuves, dont une pour notre amé et féal chevalier le chancelier de France, une pour notre ministre secrétaire d'État au département de l'intérieur, et la troisième pour le directeur-général de la librairie. »

4° Enfin l'article 1^{er} de l'ordonnance royale du 9 janvier 1828, ainsi conçu :

« Le nombre des exemplaires *des écrits imprimés et des épreuves des planches et estampes* dont le dépôt est exigé par la loi, et qui avait été fixé à cinq par les articles 4 et 8 de l'ordonnance royale du 24 octobre 1814, est réduit, outre l'exemplaire et les deux épreuves destinées à notre bibliothèque,

« conformément à la même ordonnance, à *un seul exemplaire et une seule épreuve* pour la bibliothèque du ministère de l'intérieur. »

Rappelons pour complément le texte de l'article 4 du décret nouveau du 28 mars 1852 qui dispose :

« La poursuite ne sera admise que sous l'accomplissement des conditions exigées relativement aux ouvrages publiés en France, notamment par l'article 6 de la loi du 19 juillet 1793. »

De l'ensemble de ces textes, il faut conclure qu'en principe le dépôt de leur œuvre en un certain lieu et en un certain nombre d'exemplaires est imposé à tous auteurs comme condition du bénéfice des droits qui leur sont conférés.

C'est là, d'une part, une obligation créée dans l'intérêt du progrès social, puisqu'elle a pour effet de doter l'État, et, par suite, le public, de toutes les œuvres intellectuelles. C'est, d'autre part, une mesure de police ordonnée pour rendre plus facile l'examen des ouvrages publiés et la répression des délits.

Ce double but démontre bien, comme on l'a dit déjà, qu'une publication quelconque du droit de l'auteur ne saurait suppléer à cette formalité, et qu'ainsi la publicité par la presse, la notification aux tiers sont des faits impuissants à conférer le bénéfice de la loi. Le dépôt seul peut avoir cet effet.

Des textes précédents, il résulte encore que le nombre des exemplaires à déposer a été ramené par l'ordonnance de 1828 au chiffre fixé par la loi de 1793, et en effet une jurisprudence constante décide qu'il suffit d'avoir opéré le dépôt de *deux exemplaires* pour être en mesure de revendiquer le bienfait de la loi.

Mais : 1° *Quel est d'une manière positive ce bienfait de la loi subordonné au dépôt* ; 2° *l'obligation du dépôt s'applique-t-elle à toutes les œuvres intellectuelles indistinctement* ? Tels sont les deux points qu'il importe de préciser.

Sur le premier, le plus simple raisonnement en même temps que la loi enseigne que le dépôt est exigé pour *l'exercice de l'action en contrefaçon* et nullement comme *consécration du droit de l'auteur*.

Le droit de l'auteur découle essentiellement du fait de la conception de

l'œuvre et de sa publication. Le dépôt ne saurait en être ni la source, ni le point de départ, mais une mesure préalable à l'exercice du droit.

Aussi la loi de 1793 a-t-elle dit : faute de dépôt, l'auteur ne pourra être admis en justice à poursuivre les contrefacteurs.

Elle n'a pas dit que faute de dépôt, l'auteur serait déchu de la propriété littéraire ou artistique au profit du domaine public.

Un tel abandon ne se présume pas, outre qu'il est évidemment contraire à la pensée de l'auteur, et une sanction pénale aussi grave ne peut résulter que d'une disposition formelle de la loi.

Cette solution est en effet enseignée généralement par la doctrine et la jurisprudence.

Elles vont même plus loin et elles décident non-seulement que l'omission du dépôt n'entraîne qu'une déchéance de la poursuite, et non une extinction du droit, et qu'ainsi toute contrefaçon peut être valablement poursuivie quand le dépôt a été préalablement fait, mais encore que le dépôt, même fait postérieurement à la contrefaçon, permet de la poursuivre à la seule condition d'avoir précédé la demande en justice.

On trouve notamment dans ce sens deux arrêts de la Cour de Paris, l'un du 8 fructidor an II, et l'autre du 3 juillet 1834, rendu en matière de gravure.

Nous pensons conformément à ces opinions que l'auteur (étranger ou français, nous savons désormais que leur situation est identique) pourra poursuivre toute usurpation de ses droits, alors même qu'elle aurait été commise avant qu'il n'eût accompli le dépôt de son œuvre, pourvu qu'il remplisse cette formalité avant d'intenter son action.

La loi n'a pas fixé d'époque, ni de délai pour l'accomplissement du dépôt. L'auteur peut donc l'opérer, soit au moment de la publication, soit alors seulement qu'une contrefaçon se produit, et par conséquent il peut, à la seule condition de remplir cette prescription de la loi, poursuivre les contrefaçons qui lui sont antérieures, aussi bien que celles qui la suivront. Il n'y a pas là de rétroactivité pénale, puisque le droit en lui-même, la propriété littéraire ou artistique auront toujours nécessairement précédé le délit dans leur existence.

Mais cette formalité du dépôt s'applique-t-elle à tout droit d'auteur indistinctement ? C'est le second point à résoudre, il n'est pas plus incertain que le premier.

« L'article 6 de la loi du 19 juillet 1793 n'oblige pas en effet tous les auteurs
« indistinctement à déposer deux exemplaires de leurs ouvrages, il n'y oblige,
« sous peine d'être non recevables à poursuivre en justice les contrefacteurs,
« que les auteurs d'ouvrages de littérature ou de gravure, dans quelque genre
« que ce soit, encore ne les y oblige-t-il que dans le cas où ils mettent ces ou-
« vrages au jour ; il n'y oblige donc pas les auteurs des ouvrages de littérature
« qui ne les font pas imprimer ; il n'y oblige donc pas les auteurs d'ouvrages
« dramatiques qui, sans les livrer à l'impression, les font représenter sur un
« ou plusieurs théâtres ; il n'y oblige donc pas les auteurs d'ouvrages de sculp-
« ture.... »

Ainsi s'exprimait Meslin devant la Cour de cassation, et la Cour, dans un arrêt du 17 novembre 1844, a consacré sa doctrine qui est celle de tous les auteurs et de la jurisprudence actuelle. (V. *Répertoire, Prop. litt.*).

En effet, de nombreux arrêts ont décidé postérieurement, soit à l'égard des leçons orales ou des discours non imprimés, soit à l'égard de sculpture, soit enfin à l'égard des compositions musicales représentées, mais non reproduites par la gravure, que la formalité du dépôt n'était pas dans tous ces cas exigée par la loi.

Restait un doute pour le cas où, s'agissant de composition musicale, reproduite par la gravure, la poursuite avait uniquement pour objet la représentation faite sur un théâtre au mépris des droits des auteurs ; c'est la situation actuelle. Le dépôt de l'œuvre gravée était-il en ce cas nécessaire pour l'admissibilité de la poursuite ?

Des arrêts récents ont tranché la question en faveur des auteurs en les affranchissant de l'obligation du dépôt.

Les derniers sont l'arrêt de la Cour de Lyon du 7 janvier 1852, et l'arrêt de la Cour de cassation du 24 janvier 1852, tous deux rendus au profit de la société des auteurs et compositeurs contre les entrepreneurs de cafés chantants.

« Les lois combinées des 19 janvier et 6 août 1791, 19 juillet et 1^{er} septem-

« 1793, a dit la Cour suprême, ont garanti aux auteurs d'ouvrages dramatiques la propriété de ces ouvrages et le droit d'en disposer pendant leur vie, soit simultanément par la voie de l'impression et celle de la représentation, soit séparément par l'une de ces deux voies.

« La formalité du dépôt préalable ne se rattache qu'au premier de ces modes d'exploitation qui, bien que dérivant de la même source, sont soumis à des conditions distinctes et régis par des dispositions différentes. »

Il est temps de conclure en appliquant ces solutions à notre espèce :

L'auteur étranger ou son cessionnaire sont soumis à la formalité du dépôt s'ils se plaignent de la contrefaçon par l'impression ou par la gravure du livret de leur pièce, ou de la partition musicale déjà imprimée ou gravée.

L'auteur étranger ou son cessionnaire ne sont pas soumis à la formalité du dépôt pour l'exercice de leur action s'ils se plaignent de la contrefaçon par l'impression ou la gravure, si leur pièce ni leur partition n'ont été imprimées ou gravées.

L'auteur étranger ou son cessionnaire ne sont pas soumis à la formalité du dépôt s'ils se plaignent uniquement de la représentation induement faite sur un théâtre quelconque de l'œuvre lyrique qui leur appartient.

Ainsi, la solution de la troisième question est comme pour les autres absolument favorable à l'étranger ou à son cessionnaire qui réclament le droit exclusif de représentation. Non seulement ils ont le droit lui-même, indépendamment de tout dépôt, mais ils ne sont assujettis pour l'exercice de ce droit à aucune préalable formalité.

Délibéré à Paris, le 28 août 1853.

CHARLES BALLOT,

Docteur en droit, avocat à la Cour.



ADHÉSIONS.

J'adhère entièrement à la consultation de mon honorable confrère. Toutes les solutions qu'elle donne me paraissent puisées dans une étude très approfondie du sujet, et dans l'appréciation la plus judicieuse de la doctrine et de la jurisprudence.

Paris, 30 août 1853.

PAILLET,

Ancien bâtonnier.

J'adhère également à la consultation de mon confrère M^e Ballot. Les vrais principes y sont exposés avec une grande autorité, et leur application est faite à l'espèce d'une manière si lumineuse et si juste, qu'il me semble impossible qu'une contradiction sérieuse soit opposée aux solutions qui sont données aux diverses questions.

Paris, le 30 août 1853.

J. B. DUVERGIER,



Imp L. Grimaux et C^e, 16, rue du Croissant.

**Documenti sul progetto inerente la nomina di Verdi
a «directeur de la musique» del Théâtre Italien
(carte d'archivio e stampa periodica)**

1. Lettera di Solone Sezzi al *Ministre d'État* Achille Fould

(in F-Pan, Archives Nationales, F²¹ 1115, *dossier*: «Théâtre Italien - Direction Calzado»)

A Son Excellence M.^r le Ministre d'Etat

Excellence

Permettez moi de faire un appel à votre justice et à votre bienveillance pour empêcher le succès d'une déplorable intrigue par la quelle on veut tromper votre religion pour la Direction du Théâtre Italien.

Dès le 29 Juin dernier, aux termes d'une lettre dont la Copie est ci-jointe, M.^r le Colonel Ragani m'avait cédé à des conditions acceptées par chacun de nous son Privilège pour l'exploitation de ce Théâtre, sauf l'agrément de V. E.

Depuis cette époque, ma présentation à V. E. n'avait pas eu lieu par suite de divers prétextes mis en avant par le Colonel Ragani quand J'ai appris tout à coup qu'il venait de céder ce même Privilège à M.^r le Comte Casaldo.

Je m'empresse de supplier V. E. de ne pas sanctionner par l'admission de M.^r Casaldo une cession qui m'a déjà été faite, une spoliation d'autant plus grande que comme Commanditaire de M.^r Ragani et par suite de sa mauvaise Administration j'ai perdu avec un de mes associés plus de 120,000 francs dans le Théâtre.

J'ai le Capital convenable. Je suis prêt à justifier d'un fond de Roulement dont la garantie ne peut être mise en doute, le Compositeur M.^r Verdi avait accepté la Direction Musicale du Théâtre ; enfin ma moralité, ma solvabilité, mon expérience du Théâtre pourront être attestées à V. E. par plusieurs personnes haut placées notamment par Monsieur le Prince Joseph Poniatowski, et M.^r Henry Place Banquier.

Au lieu d'une Direction sage, honnête, connaissant les besoins et les exigences de la Scène de Paris, un acte de mauvaise foi, une intrigue de Cantatrices sans talents imposeront au Théâtre Italien une Direction composée d'étrangers inexpérimentés et dont le premier acte serait d'econduire M.^r Mario, Mad. Grisi et le meilleur Chef d'Orchestre du Théâtre Italien le Maestro Bonetti.

Au nom de la conservation du Théâtre Italien comme au nom de la morale publique et de mon intérêt privé, Je supplie V. E. de rejeter cette déplorable combinaison et de ne pas perdre de vue que la cession que m'a faite le Colonel est la première en date et consacre pour moi sauf votre agrément un Droit sacré dont Je ferai reconnaître en justice la violation.

Je suis bien sincèrement

De Votre Excellence
Monsieur le Ministre
votre très obéissant Serviteur
S. Sezzi

Paris, 9 Juillet 1855

2. **ARIODANTE [pseud. di EMANUELE MUZIO], *Notizie di Parigi (nostra corrispondenza)***
(in «Gazzetta dei teatri», XVIII/35, 15 luglio 1855, pp. 137-138)

Il colonnello Ragani ha finalmente ceduto il suo privilegio; lo ha ceduto ad un ricco americano, certo signore Calzado, per una somma non indifferente [...]. Il signor Calzado si presenta in campo con una formidabile armata, armata che raggiunge nientemeno che la cifra di cinquecentomila combattenti! Voi vedete la è un'armata di grande potenza. Sì, cinquecentomila franchi è tale somma che nessuno dei precedenti direttori del Teatro Italiano ebbe a sua disposizione. Che Severini e Vatel si siano fatti ricchi in seguito, sta bene, ma al primo loro presentarsi nella lotta non erano *calzati* come è solidamente *calzato* il signor Calzado.

Il signor Calzado si è associato nell'azienda il signor Salvi, l'antico tenore, uomo di molta arte e di molta probità; che ei sia di molta arte nessuno di certo vorrà impugnarlo, giacché chi non conosce il tenore Salvi, l'artista che una lunga serie di non interrotti trionfi collocò fra i luminari della scena? Che ei sia di molta probità ve ne posso assicurare io che gli sono amico assai davvicino, e con me potranno assicurarli tutti coloro che hanno il bene di conoscerlo *intus et in cute*. Che poi il signor Salvi abbia idee amministrative, questo è quello che vedremo alla fine della stagione. Intanto già si diede mano ad innovazioni, e prima tra queste, sapete qual è? Non fate le meraviglie, non crediate che la sia una fola quella che io vi narro, no, la è nuda verità. Bonetti, il celebre Bonetti, l'uomo che non teme il confronto né di Costa, né di quant'altri hanno diretto e dirigeranno orchestre, fu messo in libertà! il primo passo si annuncia in senso retrogrado. Al baritono Corsi, al distinto artista per cui Verdi stesso si era interessato, per cui Verdi stesso aveva presa la penna, ed aveva scritto al vostro Ricordi dandogli commissione di trattare e definire il di lui contratto per ordine e conto Ragani (Verdi e Ricordi corrispondenti!), vennero rimandate le scritture perché Corsi si era permesso di fare in esse una inconcludente modificazione, credo per avere aggiunto un articolo, nel quale era detto che l'opera di debutto doveva essere di comune accordo! ed ecco un secondo passo in senso come sopra. Il perché Verdi strepita e grida a piena gola che il Cittadino del Nuovo Mondo non se ne intende un'acca, e sarà la

rovina dell'opera italiana a Parigi. So di una lettera che Verdi scrisse a Ricordi colla proibizione di noleggiare alla nuova Direzione *Rigoletto* e *Trovatore*! L'accanimento di Verdi è dunque al colmo.

Ma il signor Calzado si consola numerando i suoi cinquecento mila ausiliarii, e calcola che, anche operando a modo suo, per tre buoni anni potrà condurre vittoriosamente la guerra. Il nuovo direttore ha menato con sé dall'America la signora Fiorentini ed il Bottesini. La Fiorentini già cantò al Teatro Italiano sotto la direzione Lumley nella *Norma*, e non mi ricordo in quale altra opera [...]. Bottesini è uomo di rinomanza mondiale, ma come direttore non credo potrà gareggiare con Bonetti. Il modo con cui Bonetti aveva diretto il *Trovatore* di Verdi, il modo con cui aveva saputo entrare nello spirito di codesta divina musica, avevano siffattamente mandato in contento di lui il grande maestro, da non fargli vedere altro *bastone* di direttore da quello del Bonetti in fuori.

[...]

3. Cronaca musicale di Parigi. (Nostra corrispondenza del 19 luglio). Un colpo di stato
(in «L'Italia musicale», VII/59, 29 luglio 1855, pp. 234-235)

Nel mondo teatrale, del pari che in politica, corrono sovente moltissime voci, le quali vanno tosto ad accrescere il dominio delle favole, piuttosto che quello dei fatti. Da un anno in qua ne abbiám sentite tante a proposito di questo teatro italiano, che se avessimo voluto raccogliercle, avremmo potuto affliggere la società di parecchi volumi. Animati dai sensi più umanitarii, noi abbiám risparmiato all'Italia questa calamità; e ci siamo limitati a notare di tanto in tanto, per discarico di coscienza, talune di quelle notizie che assumevano per il momento una certa apparenza di possibilità. Adesso il dado è tratto, *olea jacta est*, come si dice nelle alte regioni; ed il silenzio sarebbe una imperdonabile colpa.

Vuotiamo dunque il sacco, sempre con la massima discrezione.

Il Ragani, come è noto dalla Senna all'Olona, è un'ottima persona; ma egli non raccoglie tutti quei distintivi indispensabili per formare un buon impresario. Altri dicono che non sia nato per questo mestiere, e che si lasci menare per il naso da questo e da quello; noi non vi crediamo. Il fatto sta che il teatro da lui amministrato, andava talmente di male in peggio, che egli, il Ragani, si vide nella impossibilità di mandare innanzi quella barca; e chiese al Governo una maggiore sovvenzione. Il Governo gli aprì le mani.

Allora, per cavarsela alla meglio, poiché il suo privilegio dura ancora sette anni, egli promise di cedere il teatro italiano, mediante una certa retribuzione, al Sezzi, toscano, che facea parte dell'amministrazione del Ragani; e costui indusse il Verdi a porsi alla testa di questo teatro insieme al Bonetti, e scritturò parecchi artisti dietro suggerimento del primo. Questa combinazione prometteva grandi cose; poiché il nome e la direzione del Verdi, il cui *Trovatore* gli aprì quest'inverno le porte della popolarità sulle scene francesi, bastavano a ritornare pienamente all'antico splendore questo teatro scaduto.

Per disgrazia, il Sezzi non aveva pensato di porre, come si dice, un po' di nero sul bianco in quanto a questo affare con il Ragani. Ed in questo tempo, un uomo che le circostanze avevano posto nel caso di guadagnare parecchi milioni nell'America spagnuola, certo signor Calzado, non sapendo che fare del suo denaro ed invidiando forse anche gli

allori di Barnum, pensò, profittando delle relazioni e dei consigli di varii artisti che trovavansi colà, fra cui la Fiorentini, di porsi alla testa di questo teatro italiano.

Subito giunto, si abboccò con il Ragani; il quale rimase talmente convinto dell'eloquenza del nuovo Barnum, che gli cesse per contratto il suo privilegio, senza por mente che aveva fatta la medesima cosa con il Sezzi: ma con costui non eravi nulla in iscritto. Tutto ciò fu fatto con arte e con mistero; di modo che quando si venne a cognizione di quest'affare, si seppe nel medesimo tempo che Calzado voleva regnare e governare a modo suo nella sala Ventadour; e quindi l'Alari fu mandato a spasso, il Bonetti si trovò privo del suo posto, e sulla testa di tanti poveri diavoli che vivevano di quella amministrazione sta sospesa la spada di Damocle. Fedeli al nostro sistema, noi narriamo i fatti e non qualifichiamo per nulla le azioni. Sicché adesso il Calzado sembra essere il direttore di questo teatro; ed oltre la Fiorentini, il Salvi ed il Marini e crediam pure la Tedesco, avrà eziandio gli artisti che erano stati scritturati dal Ragani e dal Sezzi; e diciamo *sembra essere* per la ragione che sino ieri il contratto tra il Ragani ed il Calzado, quantunque presentato ed accettato dal Ministro di Stato, non era ancora sottoscritto da questo. Dicesi che vi sarà rappresentata un'opera del Bottesini l'*Assedio di Firenze*; e diconsi pure tante altre cose le quali non hanno che fare in una cronaca musicale.

[...]

Un'altra corrispondenza di questa mattina ci annunzia che l'affare Calzado è definitivamente combinato, e che per sette anni ha ottenuto l'appalto di quel teatro italiano, cedutogli dal Ragani, che n'ebbe per compenso 10000 franchi. Il tenore Salvi è nominato dal signor Calzado amministratore del detto teatro, e il signor Benelli agente esclusivo.

4. LORENZO SALVI, *Dichiarazione*

(in «L'Italia musicale», VII/63, 8 agosto 1855, p. 252)

Pregiatissimo signor Direttore dell'*Italia Musicale*.

In un articolo del vostro accreditato giornale in data 25 luglio, N. 59, intitolato *Un colpo di Stato*, un vostro corrispondente si propone di *vuotare il sacco sempre colla massima discrezione* per ciò che riguarda il teatro lirico Italiano di Parigi, ma permettetemi che io vi dica candidamente che non è *massima*, ma bensì *minima* la discrezione con cui questi si fa a parlar di cose cui non conosce abbastanza.

Se il signor Ragani poteva promettere di cedere il teatro Italiano al signor Sezzi mediante una retribuzione che per non essere discesa mai in terra dagli spazii immaginari, rendeva nulli i progetti di questo signor banchiere, di cui non sappiamo qual carica avesse nell'amministrazione, comprenderete benissimo che non è verosimile che il signor Ragani avesse suggerito al signor Sezzi di far scritture a suo nome, dandogli attribuzioni cui non poteva e non doveva assumersi, e fu intempestivo consiglio del signor Sezzi quello di proporre al signor maestro Verdi la direzione della musica del teatro lirico Italiano, poichè gli offerse cosa di cui non avrebbe potuto né dovuto disporre sinché non fosse stato investito da S. E. il ministro di Stato del privilegio che è caduto nelle mani del signor Calzado.

[...]

5. **G. S., *Due parole intorno alla Dichiarazione del signor Lorenzo Salvi***
(in «L'Italia musicale», VII/66, 18 agosto 1855, p. 266)

Parigi, 14 agosto.

Il nostro povero articoletto; *Un colpo di stato*, ha punto il signor Salvi, e ce ne duole moltissimo. Egli ci ha accusato di indiscreti per aver parlato di cose, secondo il suo dire, che non conosciamo abbastanza. Se ciò fosse vero, avrebbe dovuto accusarci di inesatti e non di indiscreti: l'inesattezza riguarda i fatti, e l'indiscrezione la delicatezza.

Quindi il signor Salvi, nella sua *Dichiarazione*, fece uno sfogo che può rivolgersi a tutt'altri che a noi; ma non ci diede prove né della nostra inesattezza, né della nostra indiscrezione.

Ci è forza per conseguenza ripetere, – non già per gusto di contraddire il signor Salvi, ma per mostrare che non siamo colpevoli di inesattezza – che il signor Ragani aveva ceduto in parola al signor Sezzi il teatro italiano; che il signor Sezzi (noi non abbiamo mai detto che il signor Ragani gli avesse suggerito di far scritture a suo nome) aveva proposto al maestro Verdi la direzione musicale di queste scene italiane, che questo distinto compositore l'aveva accettata, e che in conseguenza il signor Sezzi aveva scritturato vari artisti. Questa lo ripetiamo, è storia; se il signor Sezzi ha fatto male, peggio per lui.

[...]

6. **B.[ENOÎT] JOUVIN, *Le Théâtre Italien***
(in «Le figaro», II/77, 16 septembre 1855, pp. 5-6).

Le Théâtre-Italien ouvre ses portes le mardi 2 octobre. On se souvient que la direction Ragani, qui exploitait le privilège l'an dernier, s'est retirée, il y a trois ou quatre mois, n'osant plus, à ses risques et périls, garder la responsabilité d'une position difficile. [...]

À sa retraite, diverses combinaisons se formèrent et échouèrent dans le choc des intérêts mis en jeu. Il aurait été question un moment de faire au maestro à la mode la position exceptionnelle que Rossini avait occupée au Théâtre-Italien, sous la Restauration. On dit encore, – mais je me garderai bien de l'affirmer sans preuve ! – que Verdi l'avait sollicitée dans l'intérêt de la bonne exécution de ses œuvres. Si ce projet a été réellement mis en avant, il est regrettable qu'on n'y ait pas donné suite, au moins par curiosité : le théâtre Italien, en France, meurt de vieillesse, et cette infusion de sang jeune l'eût peut-être sauvé.

[...]

Bibliografia

Edizioni musicali

- DONIZETTI GAETANO, *Linda di Chamounix*, a cura di Gabriele Dotto, Milano, Ricordi - Fondazione Donizetti di Bergamo, 2006
- ROSSINI GIOACHINO, *Il viaggio a Reims ossia L'albergo del giglio d'oro*, a cura di Janeth L. Johnson, Pesaro, Fondazione Rossini, 1999
- VERDI GIUSEPPE, *Ernani*, edited by - a cura di Claudio Gallico, Chicago-London - Milano, University of Chicago Press - Ricordi, 1985
- *I due Foscari*, edited by - a cura di Andreas Giger, Chicago-London - Milano, University of Chicago Press - Ricordi, 2017
 - *Il trovatore*, edited by - a cura di David Lawton, Chicago-London - Milano, University of Chicago Press - Ricordi, 1992
 - *Luisa Miller*, edited by - a cura di Jeffrey Kallberg, Chicago-London - Milano, University of Chicago Press - Ricordi, 1991
 - *Macbeth*, edited by - a cura di David Lawton, Chicago-London - Milano, University of Chicago Press - Ricordi, 2005
 - *Nabucodonosor*, edited by - a cura di Roger Parker, Chicago-London - Milano, University of Chicago Press - Ricordi, 1987

Bibliografia generale (selettiva)

- ADAMO MARIA ROSA, *Vincenzo Bellini. Biografia*, in ID. - FRIEDRICH LIPPMANN, *Vincenzo Bellini*, Torino, ERI, 1981, pp. 8-311
- AUDÉON HERVÉ - COLAS DAMIEN - DI PROFIO ALESSANDRO, *The orchestras of the Paris opera houses in the Nineteenth Century*, in *The Opera Orchestra in 18th- and 19th- Century Europe*, edited by Niels Martin Jensen and Franco Piperno, 1/1: *The Orchestra in Society*, Berlin, Berlin Wissenschafts-Verlag, 2008, pp. 217-258
- ABBIATI FRANCO, *Giuseppe Verdi*, 4 voll., Milano, Ricordi, 1959
- ARAGONA LIVIO, *Ritocchi, aggiunte, immaginazione scenica: l'officina del Roberto Devereux*, in *Roberto Devereux*, (Quaderni della Fondazione Donizetti, 1), Bergamo, Fondazione Donizetti, 2006, pp. 29-40
- BAIA CURIONI STEFANO, *Mercanti dell'Opera. Storie di Casa Ricordi*, Milano, Il Saggiatore, 2011
- BAKER EVAN, *Lettere di Giuseppe Verdi a Francesco Maria Piave 1843-1865 [...]*, in «Studi verdiani», 4, 1986-1987, pp. 136-166

- BEGHELLI MARCO, *Il "Do di petto". Dissacrazione di un mito*, in «Il saggia-tore musicale», III/1, 1996, pp. 105-149
- BELL DAVID E., *The Cult of Nation in France. Inventing Nationalism, 1680-1880*, Cambridge-London, Harvard University Press, 2001
- BENJAMIN WALTER, *Das Passagen-Werk*, in ID., *Gesammelte Schriften*, Band V, 1, herausgegeben von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982 (trad. it. *I «passages» di Parigi*, in ID., *Opere complete*, IX, Torino, Einaudi, 2000)
- BERNARDONI VIRGILIO, *La teoria della melodia vocale nella trattatistica italiana (1790-1870)*, in «Acta musicologica», lxii/1, 1990, pp. 29-61
- BIANCONI LORENZO, *Introduzione*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il mulino, 1986, pp. 7-51
- *Hors-d'œuvre alla filologia dei libretti*, in «Il saggia-tore musicale», II/1, 1995, pp. 143-154
- *Il trovatore di Verdi e Cammarano, da García Gutiérrez*, in *Verdi e le letterature europee*, a cura di Giorgio Pestelli, Torino, Accademia delle scienze di Torino, 2016 («Quaderni», 25), pp. 109-151
- BINI ANNALISA, *Il Fondo Mario nella Biblioteca Musicale di Santa Cecilia di Roma. Catalogo dei manoscritti*, Roma, Torre d'Orfeo, 1995
- BISSOLI FRANCESCO, *La crisi del Théâtre-Italien nella congiuntura storica del 'dopo Sedan'*, in «Annali» (Università degli Studi Suor Orsola Benincasa), VII/1, 2009, pp. 261-286
- BOWERS FREDSON, *Multiple Authority: New Problems and Concepts of Copy-text*, in «The library», XXVII/2, 1972, pp. 81-115
- BUDDEN JULIAN, *The Operas of Verdi*, 3 voll., London, Cassel, 1973-1981 (trad. it. *Le opere di Verdi*, 3 voll., Torino, EDT, 1985-1988)
- «Un bel soggetto (sic), delicato, ed assai patetico», in *I due Foscari*, programma di sala (Teatro degli Arcimboldi, Stagione 2002-2003), Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 2003, pp. 48-59
- CAGLI BRUNO, *Rossini a Londra e al Théâtre Italien di Parigi. Con documenti inediti dell'impresario G. B. Benelli*, in «Bollettino del Centro rossiniano di studi», 1-3, 1981, pp. 5-53
- CAILLIEZ MATTHIEU, *Ferdinand Hiller und das Théâtre-Italien in Paris 1851-1852*, in *Ferdinand Hiller: Komponist, Interpret, Musikvermittler*, Internationales musikwissenschaftliches Symposium, Frankfurt a. M. - Köln, 26-29 Oktober 2011, hrsgb. von Peter Ackermann u.a., Kassel, Merseburger, 2014, pp. 379-400
- *La Diffusion du comique en Europe à travers les productions d'opere buffe, d'opéras-comiques et de komische Opern (France - Allemagne - Italie, 1800-1850)*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, Università degli Studi di Firenze, 2014, 2 voll.
- Carteggi verdiani*, a cura di Alessandro Luzio, 4 voll., Roma, Reale Accademia d'Italia, poi Accademia Nazionale dei Lincei, 1935-1937

- Carteggio Verdi-Escudier, a cura di Alessandro Di Profio, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, in preparazione
- CAPRA MARCO, *Alla ricerca dei periodici musicali. In margine alla pubblicazione del catalogo dei periodici musicali delle biblioteche della Campania*, in «Rivista italiana di musicologia», xxxii/2, 1997, pp. 367-382
- CASANOVA PASCALE, *Paris, méridien de Greenwich de la littérature*, in *Capitales culturelles, capitales symboliques. Paris et les expériences européennes*, sous la direction de Christophe Charle et Daniel Roche, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, pp. 289-296
- CASTELLANI GIULIANO, *Intrigues politiques et rivalités artistiques : Le Théâtre Italien de Paris entre Empire et Restauration*, in «Revue de Musicologie», xc/2, 2004, pp. 231-252
- *L'Agnese di Ferdinando Paer tra Parma e Parigi: fonti, versioni*, in «Fonti musicali italiane», 12, 2007
 - *Ferdinando Paer. Biografia, opere e documenti degli anni parigini*, Bern, Peter Lang, 2008
 - *Rinnovamenti stilistici in Paër tra il 1809 e i primi anni venti. Confronti fra le varie versioni di Agnese*, in *Ferdinando Paër tra Parma e l'Europa*, a cura di Paolo Russo, Venezia-Parma, Marsilio-Casa della musica, 2008, pp. 95-111
- CAVALLINI IVANO, *Il direttore d'orchestra. Genesi e storia di un'arte*, Venezia, Marsilio, 1998
- CELLETTI RODOLFO, *La vocalità*, in *Storia dell'opera*, ideata da Guglielmo Barblan, diretta da Alberto Basso, 3 voll., III: *Aspetti e problemi dell'opera*, t. 1, a cura di Rodolfo Celletti, Gustavo Marchesi, Carlo Parmentola, Torino, UTET, 1977, pp. 1-320
- CHUSID MARTIN, *Casts for the Verdi Premieres in London (1845-1977)*, in «Verdi newsletter», 5, 6, 11, 1978, 1978, 1983, pp. 13-17, 15-19, 31
- *Verdi's Own Words: His Thoughts on Performance, with Special Reference to Don Carlos, Otello, and Falstaff*, in *The Verdi Companion*, edited by William Weaver and Martin Chusid, New-York-London, W. W. Norton & Company, 1979, pp. 144-192
- CHUSID MARTIN – KAUFMAN THOMAS G., *The First Three Years of Trovatore. A List of Stagings from 19 January 1853 to 18 January 1856*, in «Verdi newsletter», 15, 1987, pp. 30-49
- COLAS DAMIEN, «*Parler sans accent...*»: *examen de la désitalianisation de la prosodie dans Dom Sébastien*, in *Donizetti, Parigi e Vienna*, atti del convegno (Roma, 19-20 marzo 1998), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2000, pp. 181-208
- «*Quels accents ! quel langage !*» *Examen du traitement de l'alexandrin dans Les vêpres siciliennes*, in *L'Opéra en France et en Italie (1791-1925). Une scène privilégiée d'échanges littéraires et musicaux*, sous la direction de Hervé Lacombe, Paris, Société française de musicologie, 2000, pp. 183-210
 - *I critici francesi e le strutture dell'opera italiana dell'Ottocento: problemi di terminologia*, in «Musica e Storia», x/1, 2002, pp. 271-290
 - *Melody and ornamentation*, in *The Cambridge Companion to Rossini*, in *The Cambridge Companion to Rossini*, edited by Emanuele Senici, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 104-123

- *Perspectives*, in *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe*, sous la direction de Damien Colas et Alessandro Di Profio, 2 voll., Wavre, Mardaga, 2009, II, *La musique à l'épreuve du théâtre*, pp. 5-44
- COLOMBO PAOLA, *Fétis-Verdi: cronaca di una polemica*, in «Nuova rivista musicale italiana», xxv/3-4, 1991, pp. 391-425
- COMMONS JEREMY, *L'Urtext di Marino Faliero*, in *Il teatro di Donizetti*, atti dei Convegni delle Celebrazioni 1797/1997 - 1848/1998, 3 voll., III, *Voglio amore, e amor violento. Studi di drammaturgia*, Bergamo, 8-10 ottobre 1998, a cura di Livio Aragona e Federico Forroni, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2006, pp. 247-271
- CONATI MARCELLO, *La bottega della musica. Verdi e La Fenice*, Milano, Il Saggiatore, 1983
- *Verdi et la culture parisienne des années 1830*, in *Music in Paris in the Eighteen-Thirties / La musique à Paris dans les années mil huit cent trente*, edited by Peter Bloom, Stuyvesant, Pendragon, 1987, pp. 209-227
- *L'avvento del "baritono". Profilo di Giorgio Ronconi*, in *L'Opera Teatrale di Gaetano Donizetti*, Atti del Convegno Internazionale di Studio - Proceedings of the International Conference on the Operas of Gaetano Donizetti, Bergamo, 17-20 settembre 1992, a cura di - edited by Francesco Bellotto, Bergamo, Comune di Bergamo, 1993, pp. 281-299
- *Verdi. Interviste e incontri*, Torino, EDT, 2000²
- «*Se l'opera è di getto, l'idea è una*». *Il pensiero di Verdi sull'interpretazione*, in *Verdi 2001*, atti del convegno internazionale - Proceedings of the International Conference, Parma - New York - New Haven, 24 gennaio - 1° febbraio 2001, a cura di Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin, Marco Marica, Firenze, Olschki, 2003, pp. 353-384
- COOK NICHOLAS, *Seeing Sounds, Hearing Images: Listening Outside the Modernist Box*, in *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*, edited by Gianmaria Borio, London - New York, Routledge, 2015, pp. 185-202
- DAHLHAUS CARL, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Athenais, 1980 (trad. it. *La musica dell'Ottocento*, Firenze, La Nuova Italia, 1990)
- *Drammaturgia dell'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, VI: *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Torino, EDT, 1988, pp. 77-162
- DAUTH URSULA, *Verdis Opern im Spiegel der Wiener Presse von 1843 bis 1859. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte*, München - Salzburg, Katznbichler, 1981
- DELLA SETA FABRIZIO, *Verdi: la tradizione italiana e l'esperienza europea*, in «Musica/Realtà», xi/32, 1990, pp. 135-158 (ora in ID., «...non senza pazzia». *Prospettive sul teatro musicale*, Roma, Carocci, 2008)
- *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino, EDT, 1993
- *Some Difficulties in the Historiography of Italian Opera*, in «Cambridge Opera Journal», x/1, 1998, pp. 3-13 (trad. it. *Difficoltà della storiografia dell'opera italiana*, in ID., «...non senza pazzia». *Prospettive sul teatro musicale*, Roma, Carocci, 2008)

- «*ma infine nella vita tutto è morte!*». Cosa ci racconta *Il trovatore?*, in *Un duplice anniversario: Giuseppe Verdi e Richard Wagner*, a cura di Ilaria Bonomi, Franca Cella, Luciano Martini, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 2014, pp. 57-89
- DE VAN GILLES, *Verdi. Un théâtre en musique*, Paris, Fayard, 1992 (trad. it. *Verdi. Un teatro in musica*, Scandicci, La Nuova Italia, 1994)
- *Teatralità francese e senso scenico italiano nell'opera dell'Ottocento*, in *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, atti del congresso internazionale di studi, Parma, 28-30 settembre 1994, a cura di Pierluigi Petrobelli e Fabrizio Della Seta, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1996, pp. 167-186
- DEVRIÈS-LESURE ANIK, *Les rapports orageux de Verdi avec la "grande boutique"*, in *Verdi et la "grande boutique"*, catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1995, pp. 9-23
- *Les démêlés de Verdi avec le Théâtre Italien sous la direction de Toribio Calzado (1855-1863)*, in «Studi verdiani», 13, 1998, pp. 155-182
- DI BENEDETTO RENATO, *Poetiche e polemiche*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, 6 voll. (programmati), VI, *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Torino, EDT, 1988, pp. 1-76
- Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, sous la direction de Joël-Marie Fauquet, Paris, Fayard, 2003
- DIDERIKSEN GABRIELLA – DERIÈS GÉRALDINE, *Mener Paris à Londres. L'utilisation du répertoire français par le Royal Italian Opera dans sa lutte pour la survie artistique*, in «Histoire, économie et société», XXII/2, 2003, pp. 217-238
- DI PROFIO ALESSANDRO, «*Ernani in gondoletta*». La ricezione de *Il prosritto a Parigi* (*Théâtre Italien, 1846*), in *La drammaturgia verdiana e le letterature europee*, atti del convegno internazionale, Roma, 29-30 novembre 2001, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2003, pp. 149-190
- *Le ambizioni di Carvalho. Le opere di Verdi al Théâtre Lyrique di Parigi (1863-1869)*, in *Verdi 2001*, atti del convegno internazionale - Proceedings of the International Conference, Parma - New York - New Haven, 24 gennaio - 1° febbraio 2001, a cura di Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin, Marco Marica, Firenze, Olschki, 2003, pp. 823-837
- *La révolution des Bouffons. L'opéra italien au Théâtre de Monsieur 1789-1792*, Paris, CNRS Éditions, 2003
- «...l'opéra italien n'est pas autre chose qu'un concert...» *Aventures et mésaventures d'un topos critique*, in «*L'esprit français*» und die Musik Europas : Entstehung, Einfluss und Grenzen einer ästhetischen Doktrin, herausgegeben von Michelle Biget-Mainfroy und Rainer Schmusch, Hildesheim, Olms, 2006, pp. 20-30
- *Introduction*, in *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe*, sous la direction de Damien Colas et Alessandro Di Profio, 2 voll., Wavre, Mardaga, 2009, I, *Les pérégrinations d'un genre*, pp. 5-44

- *L'Ours à la baguette. Verdi chef d'orchestre à Paris*, in «Musiques - Images - Instruments», 12, 2011, pp. 131-168
- «Non vorrei che fosse troppo». *Verdi e la mise en scène a Parigi*, in *Giuseppe Verdi dalla musica alla messinscena. In ricordo di Pierluigi Petrobelli, a cura di Franco Piperno, Daniela Mastrangelo, Manuela Rita*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2015, pp. 9-28
- ELLIS KATHARINE, *Music criticism in nineteenth-century France. La Revue et Gazette musicale de Paris, 1834-80*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995
- *Wagnerism and Anti-Wagnerism in the Paris Periodical Press, 1852-1870*, in *Von Wagner zum Wagnérisme. Musik, Literatur, Kunst, Politik*, herausgegeben von Annagret Fauser und Manuela Schwartz, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 1999, pp. 51-83
- EVERIST MARK, «Il n'y a qu'un Paris au monde, et j'y reviendrai planter mon drapeau!»: *Rossini's Second Grand opéra*, in «Music & Letters», XC/4, 2009, pp. 636-672
- *The Music of Power: Parisian Opera and the Politics of Genre, 1806-1864*, in «Journal of the American Musicological Society», LXVII/3, 2014, pp. 685-734
- FABBRI PAOLO, *Rossini in Paris vor Rossinis Ankunft: Einige Bemerkungen zur Debatte über Rossinis Musik von 1821-1823*, in *Rossini in Paris. Tagungsband*, herausgegeben von Bernd-Rüdiger Kern und Reto Müller, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 2002, pp. 201-251
- FABIANO ANDREA, *Le chant italien en France à l'époque des Lumières : mythe et réalité*, in *La voix dans la culture et la littérature françaises (1713-1875)*, actes du colloque (Clermont-Ferrand, 10-11-12 septembre 1997), études réunies et présentées par Jacques Wagner, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2001, pp. 139-153
- *Histoire de l'opéra italien en France, 1752-1815. Héros et héroïnes d'un roman théâtral*, Paris, CNRS Éditions, 2006
- Ferdinand Hiller: Komponist, Interpret, Musikvermittler*, Internationales musikwissenschaftliches Symposium, Frankfurt a. M. - Köln, 26-29 Oktober 2011, herausgegeben von Peter Ackermann u.a., Kassel, Merseburger, 2014
- FORBES ELISABETH, *Mario and Grisi. A Biography*, London, Gollancz, 1985
- FOUQUE OCTAVE, *Histoire du Théâtre-Ventadour (1829-1879)*, Paris, Fischbacher, 1881
- FRAGAPANE PAOLO, *Spontini*, Firenze, Sansoni, 1983²
- FRIGAU-MANNING CÉLINE, *Chanteurs en scène. L'œil du spectateur au Théâtre-Italien (1815-1848)*, Paris, Honoré Champion, 2014
- *L'art de la mort volontaire. L'opéra italien et ses «suicidés romantiques» sur la scène parisienne*, in «European Drama and Performance Studies», 7, 2016, pp. 157-170
- GALLARATI PAOLO, *Il melodramma ri-creato. Verdi e la "trilogia popolare"*, in *Finché non splende in ciel notturna face. Studi in memoria di Francesco Degrada*, a cura di Cesare Fertonani, Emilio Sala, Claudio Toscani, Milano, LED, 2009, pp. 171-185
- GARTIOUX HERVÉ, *La réception de Verdi en France. Anthologie de la presse 1845-1894*, Weinsberg, Musik-Edition Lucie Galland, 2001

- GERBOD PAUL, *Des étrangers à Paris au XIX^e siècle*, in «Ethnologie française», XXV/4, 1995
- GERHARD ANSELM, *Die Verstädterung der Oper: Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, Metzler, 1992 (trad. ingl. *The Urbanization of Opera: Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 1998)
- *Dalla fatalità all'ossessione. Il trovatore fra mélodrame parigino e opera moderna*, in «Studi verdiani», 10, 1994-1995, pp. 61-66
 - «Cortigiani, vil razza bramata!» Reti aristocratiche e fervori risorgimentali nella biografia del giovane Verdi, in «Acta musicologica», LXXXIV/1-2, 2012, pp. 37-63, 199-223
- GHEUSI JACQUES, *Histoire du Théâtre des Italiens de Paris*, in «L'Avant-scène Opéra», 55-56-57/58-59-60-61-62-63/64-65, 1983-1984
- GIGER ANDREAS, *Verdi and the French Aesthetic. Verse, stanza and melody in nineteenth-century opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008
- Giuseppe Verdi nelle lettere di Emanuele Muzio ad Antonio Barezzi*, a cura di Luigi Agostino Garibaldi, Milano, Treves, 1931
- GIRARD MARIE-HÉLÈNE, *Le personnage de Marino Faliero dans le romantisme français*, in *Trois figures de l'imaginaire littéraire : les odyssées, l'héroïsation de personnages historiques, la science et le savant*, actes du XVII^e congrès (Nice, 1981) de la Société Française de Littérature générale et comparée recueillis et publiés par Édouard Gaède, Paris, Les Belles Lettres, 1982, pp. 125-144
- GOEHR LYDIA, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford - New York, Clarendon - Oxford University Press, 1992
- GOSSELIN GUY, *L'âge d'or de la vie musicale à Douai 1800-1850*, Liège, Mardaga, 1994
- *La symphonie dans la cité. Lille au XIX^e siècle*, Paris, Vrin, 2011
- GOSSETT PHILIP, *Music at the Théâtre Italien*, in *Music in Paris in the Eighteenth-thirties - La musique à Paris dans les années mil huit cent trente*, edited by Peter Bloom, Stuyvesant, Pendragon, 1987, pp. 327-364
- *Verdi's Idea on Interpreting His Operas*, in *Verdi 2001*, atti del convegno internazionale - Proceedings of the International Conference, Parma - New York - New Haven, 24 gennaio - 1^o febbraio 2001, a cura di Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin, Marco Marica, Firenze, Olschki, 2003, pp. 399-407
 - *Divas and Scholars. Performing Italian Opera*, Chicago - London, University of Chicago Press, 2006
 - *Una nuova fonte per Maria di Rohan*, in «Rivista italiana di musicologia», XLIII-XLV, 2008/2010, pp. 223-246
- GRASSO CAPRIOLI LEONELLA, *Singing Rossini*, in *The Cambridge Companion to Rossini*, in *The Cambridge Companion to Rossini*, edited by Emanuele Senici, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 189-203
- GROSSATO ELISA, *Aprile 1833 - Aprile 1834: «un anno di vero sonno ferreo» della produzione belliniana*, in *Vincenzo Bellini et la France. Histoire création et réception de l'œuvre* - Vin-

- cenzo Bellini e la Francia. Storia, creazione e ricezione dell'opera, actes du Colloque international - atti del Convegno internazionale, Paris, Sorbonne, Salle des Actes, 5-7 novembre 2001, sous la direction de - a cura di Maria Rosa De Luca, Salvatore Enrico Failla, Giuseppe Montemagno, Lucca, LIM, 2007, pp. 157-171
- GUCCINI GERARDO, *Giraldoni, Delsarte, i baritoni. Alcuni retroterra teatrali della poetica verdiana*, in «Studi verdiani», 23, 2012-2013, pp. 83-144
- GÜNTHER URSULA, «*Rigoletto*» à Paris, in *L'opera tra Venezia e Parigi*, atti del convegno internazionale di studi, Venezia, 11-13 settembre 1986, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1988, I, pp. 269-314
- HALSALL ALBERT W., *Victor Hugo and the Romantic Drama*, Toronto, University of Toronto Press, 1998
- HARWOOD GREGORY W., *Verdi's Reform of the Italian Opera Orchestra*, in «19th-Century Music», x/2, 1986, pp. 108-134
- *Giuseppe Verdi. A Research and Information Guide*, New York, Routledge, 2012²
- HEPOKOSKI JAMES A., *Under the Eye of the Verdian Bear: Notes on the Rehearsals and Première of "Falstaff"*, in «The Musical Quarterly», LXXI/2, 1985, pp. 135-156
- *Ottocento Opera as Cultural Drama: Generic Mixtures in Il trovatore*, in *Verdi's Middle Period (1849-1859): Source Studies, Analysis, and Performance Practice*, edited by Martin Chusid, Chicago - London, The University of Chicago Press, 1997, pp. 147-196
- HERVÉ EMMANUEL, *L'orchestre de l'Opéra de Paris à travers le cas de Robert le diable de Meyerbeer (1831-1864)*, Pesaro, Fondazione Rossini, 2012
- HONDRÉ EMMANUEL, *Le Conservatoire de Paris et le renouveau du «chant français»*, in «Romanisme», 1996, 93, pp. 83-94
- I copialettere di Giuseppe Verdi*, pubblicati e illustrati da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio e con prefazione di Michele Scherillo, Milano, Commissione esecutiva per le onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, 1913
- HUEBNER STEVEN, *Lyric form in Ottocento Opera*, in «Journal of the Royal Musical Association», CXVII/1, 1992, pp. 123-147
- ISABELLA MAURIZIO, *Risorgimento in Exile. Italian Émigrés and the Liberal International in the Post-Napoleonic Era*, Oxford, Oxford University Press, 2009
- JOHNSON JANET LYNN, *The Théâtre Italien and Opera and Theatrical Life in Restoration Paris, 1818-1827*, Ph.D. Dissertation, University of Chicago, 1988
- *Rossini e le sue opere al Théâtre Italien a Parigi*, in *Rossini 1792-1992. Mostra storico-documentaria*, a cura di Mauro Bucarelli, Perugia, Electa, 1992, pp. 221-244
- *Rossini, Artistic Director of the Théâtre Italien, 1830-1836*, in *Gioachino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena*, atti del Convegno internazionale di studi, Pesaro, 25-28 giugno 1992, a cura di Paolo Fabbri, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994, pp. 599-622
- *Donizetti's first 'affaire di Parigi': an unknown rondò-finale for Gianni da Calais*, in «Cambridge Opera Journal», x/2, 1998, pp. 157-177

- KAUFMAN THOMAS G., *Verdi and His Major Contemporaries. A Selected Chronology of Performances with Casts*, New-York - London, Garland, 1990
- KIMBELL DAVID, *Oronte's Cabalettas*, in «Studi verdiani», 19, 2005, pp. 11-57
- KLOTZ VOLKER, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München, Hanser, 1960 (trad. fr. *Forme fermée et forme ouverte dans le théâtre européen*, Beval, Circé, 2005)
- KOSELLECK REINHART, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979 (tr. it. *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, Bologna, Clueb, 2007)
- La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, sous la direction de Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérénty, Alain Vaillant, Paris, Nouveau Monde, 2011
- LABAT-POUSSIN BRIGITTE, *Archives du Théâtre National de l'Opéra (AJ¹³ 1 à 1466). Inventaire*, Paris, Archives Nationales, 1977
- LACOMBE HERVÉ, *De la différenciation des genres. Réflexion sur la notion de genre lyrique français au début du XIX^e siècle*, in «Revue de musicologie», LXXXIV/2, 1998, pp. 247-262
- LAWTON DAVID, *Le trouvère. Verdi's Revision of Il trovatore for Paris*, in «Studi verdiani», 3, 1985, pp. 79-119
- LAWTON DAVID - ROSEN DAVID, *Verdi's non-definitive Revisions: the early Operas*, in *Atti del III congresso internazionale di studi verdiani*, Milano, 12-17 giugno 1972, Parma, Istituto di studi verdiani, 1974, pp. 189-237
- LESCAT PHILIPPE, *L'enseignement du chant italien en France de la fin de l'Ancien Régime à la Restauration : transmission ou transformation ? Une théorie italienne adaptée au goût français: vers le règne du bel canto*, in *Atti del xiv congresso della Società internazionale di musicologia. Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale*, a cura di Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi, F. Alberto Gallo, 3 voll., Torino, EDT, 1990, II, *Study Sessions*, pp. 190-197
- LUZZI JOSEPH, *Italy without Italians: Literary Origins of a Romantic Myth*, in «MLN», 117/1, 2002, pp. 48-83
- MAMY SYLVIE, *L'insegnamento del canto italiano in Francia dalla fine dell'Ancien Régime alla Restaurazione: trasmissione o trasformazione? Obiettivi didattici degli autori di metodi di canto italiani pubblicati a Parigi*, in *Atti del XIV congresso della Società internazionale di musicologia. Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale*, a cura di Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi, F. Alberto Gallo, 3 voll., Torino, EDT, 1990, II, *Study Sessions*, pp. 198-213
- MARICA MARCO, *Le lettere di Piave custodite presso l'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano di Roma. Problemi dell'edizione critica del carteggio Verdi-Piave*, in *Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, a cura di Stefano La Via e Roger Parker, Torino, EDT, 2002, pp. 299-312
- MELLACE RAFFAELE, *Con moltissima passione. Ritratto di Giuseppe Verdi*, Roma, Carocci, 2013
- MELONCELLI RAOUL, *Giuseppe Verdi e la critica francese*, in «Studi verdiani», 9, 1993, pp. 97-102

- MILA MASSIMO, *Fétis e Verdi, ovvero gli infortuni della critica*, in *Atti del III congresso internazionale di studi verdiani*, Milano, 12-17 giugno 1972, Parma, Istituto di studi verdiani, 1974, pp. 312-321
- MODUGNO MAURIZIO, in *La discografia dell'Ernani. 1899-1985*, in *Ernani ieri e oggi*, atti del convegno internazionale di studi, Modena, Teatro San Carlo, 9-10 dicembre 1984, («Bollettino dell'Istituto di studi verdiani», 10, 1987), pp. 271-323
- MONGRÉDIEN JEAN, *La musique en France des Lumières au Romantisme (1789-1830)*, Paris, Flammarion, 1986
- *Les débuts de Meyerbeer à Paris: Il crociato in Egitto au Théâtre Royal Italien*, in *Meyerbeer und das europäische Musiktheater*, herausgegeben von Sieghart Döring und Arnold Jacobshagen, Laaber, Laaber-Verlag, 1998, pp. 64-72
 - *Le Théâtre-Italien de Paris 1801-1831. Chronologie et documents*, avec la collaborations de Marie-Hélène Coudroy-Saghai, 8 voll., Lyon, Symétrie, 2008
- MURPHY AGNES GENEVIEVE, *Banditry, Chivalry, and Terror in German Fiction 1790-1830*, Ph.D dissertation, University of Chicago, 1935
- NICOLODI FIAMMA, *Rossini a Parigi e la critica musicale*, in *Studi e fantasie. Saggi, versi, musica e testimonianze in onore di Leonardo Pinzauti*, a cura di Daniele Spini, Firenze, Passigli, 1996, pp. 193-219
- *Le opere italiane di Rossini a Parigi nel primo Ottocento: qualche aspetto di prassi esecutiva*, in *Psallitur per voces istas. Scritti in onore di Clemente Terni in occasione del suo ottantesimo compleanno*, a cura di Donatella Righini, Impruneta, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 1999, pp. 207-224
- OSBORNE RICHARD, *Rossini. His Life and Works*, New York, Oxford University Press, 2007
- PAGANNONE GIORGIO, *Mobilità strutturale della "lyric form". Sintassi verbale e sintassi musicale nel melodramma italiano del primo Ottocento*, in «Analisi», VII/20, 1996, pp. 2-17
- PARKER ROGER, *"Infin che un brando vindice": from Ernani to Oberto*, in «Verdi newsletter», 12, 1984, pp. 5-7
- *"Infin che un brando vindice" e le cavatine del primo atto di Ernani*, in *Ernani ieri e oggi*, atti del convegno internazionale di studi, Modena, Teatro San Carlo, 9-10 dicembre 1984, («Bollettino dell'Istituto di studi verdiani», 10, 1987), pp. 142-160
 - *The Exodus of Nabucco*, in ID., *Studies in Early Verdi, 1832-1844: New Information and Perspectives on the Milanese Milieu and Operas from Oberto to Ernani*, New York - London, Garland, 1989, pp. 111-141
- PETROBELLI PIERLUIGI, *Dal Mosè di Rossini al Nabucco di Verdi*, in ID., *La musica nel teatro. Saggi su Verdi e altri compositori*, Torino, EDT, 1998, pp. 7-33
- PLACANICA FRANCESCA, *Mercadante in Paris (1835-36): The Critical View*, in «Revue belge de Musicologie - Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap», LXVI, 2012, pp. 151-165
- PORISS HILARY, *Verdi meets Bellini. I Lombardi in Beatrice di Tenda's Castle*, in *Verdi 2001*, Atti del Convegno internazionale - Proceedings of the International Conference (Parma - New York - New Haven, 24 gennaio-1 febbraio 2001), a cura di Fabrizio

- Della Seta, Roberta Montemorra Marvin, Marco Marica, 2 voll., Firenze, Olschki, 2003, I, pp. 69-81
- *Changing the Score. Arias, Prima Donnas, and the Authority of Performance*, Oxford - New York, Oxford University Press, 2009
- PROTANO-BIGGS LAURA, *An Earnest Meyerbeer: Le Prophète at London's Royal Italian Opera, 1849*, in «Cambridge Opera Journal», XXIX/1, 2017, pp. 53-73
- QUATTROCCHI ARRIGO, *Da Milano a Parigi: Jérusalem, la prima revisione di Verdi*, in «Studi verdiani», 10 (1994-95), pp. 13-60
- *L'Ermite: Verdi entra alla 'Grande Boutique'*, in *Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, a cura di Stefano La Via e Roger Parker, Torino, EDT, 2002, pp. 289-98
- Reading Critics Reading. Opera and Ballet Criticism in France from the Revolution to 1848*, edited by Roger Parker and Mary Ann Smart, Oxford, Oxford University Press, 2001
- ROLLET STELLA, *Le Théâtre-Italien et son répertoire sous le Second Empire*, in *Les spectacles sous le Second Empire*, sous la direction de Jean-Claude Yon, Paris, Armand Colin, 2010, pp. 202-212
- RONCAGLIA GINO, *L'ascensione creatrice di Giuseppe Verdi*, Firenze, Sansoni, 1940
- ROSTAGNO ANTONIO, *Esequire le opere di Verdi ieri. Intorno a Simon Boccanegra*, in *Verdi 2001*, atti del convegno internazionale - Proceedings of the International Conference, Parma - New York - New Haven, 24 gennaio - 1° febbraio 2001, a cura di Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin, Marco Marica, Firenze, Olschki, 2003, pp. 759-786
- Rousseau en musique*, préparé par Olivier Bara, Michael O'Dea et Pierre Saby («Orages», 11, 2012)
- RUSSO PAOLO, *Le code d'Ernani*, in «Studi verdiani», 22, 2010-2011, pp. 11-25
- SAJALOLI CÉCILE, *Le Théâtre Italien et la société parisienne 1838-1879*, thèse de doctorat en histoire, Université de Paris I (Pantheon-Sorbonne), 1986-87
- SALA EMILIO, *Tra melodrame e dramma borghese: dal Pasteur di Souvestre-Bourgeois allo Stiffelio di Verdi-Piave*, in *Tornando a Stiffelio*, atti del convegno internazionale, Venezia, 17-20 dicembre 1985, a cura di Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1987, pp. 97-106
- *Verdi and the Parisian boulevard theatre, 1847-9*, in «Cambridge Opera Journal», VII/3, 1995, pp. 185-205
- *Il valzer delle camellie. Echi di Parigi nella Traviata*, Torino, EDT, 2008 (trad. ingl. *The Sounds of Paris in Verdi's La traviata*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013)
- *Il "cavaliere dell'oca" cacciato dalla Scala. Il fiasco milanese del Lohengrin (1873) e il suo contesto*, in *Un duplice anniversario: Giuseppe Verdi e Richard Wagner*, a cura di Ilaria Bonomi, Franca Cella, Luciano Martini, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 2014, pp. 9-32
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ VÍCTOR, *Verdi y España*, Madrid, Akal, 2014

- SENICI EMANUELE, *Verdi's Luisa, a Semiserious Alpine Virgin*, in «19th-Century Music», XXII/2, 1998, pp. 144-168
- *Per Guasco, Ivanoff e Moriani: le tre versioni della romanza di Foresto nell'Attila*, in *Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, a cura di Stefano La Via e Roger Parker, Torino, EdT, 2002, pp. 273-288
- SIMONI CESARE, *Per la cabaletta de I due Foscari*, in «Nuova antologia», CCLXXXVII/1501, 1934, pp. 327-334
- SOUBIES ALBERT, *Le Théâtre-Italien de 1801 à 1913*, Paris, Fischbacher, 1913
- SPADA MARCO, *Ernani e la censura napoletana*, in «Studi verdiani», 5, 1988-1989, pp. 11-34
- SPEAGLE JOHN, *Opera and Parisian Boulevard Theatre, 1800-1850*, Ph.D. diss., Princeton University, 2006
- SPRANG CHRISTIAN, *Grand Opéra vor Gericht*, Baden-Baden, Nomos Verlagsgesellschaft, 1993
- *Zwischen «Entdeckung» und Globalisierung Das französische Musikurheberrecht des 19. Jahrhunderts*, in *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, sous la direction de Hans Erich Bödeker, Patrice Veit, Michael Werner, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2002, pp. 47-61
- STAFFIERI GLORIA, *I puritani: una specie di grand opéra?*, in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita*, atti del Convegno internazionale, Catania, 8-11 novembre 2001, a cura di Graziella Seminara e Anna Tedesco, Firenze, Olschki, 2004, pp. 229-249
- *Musicare la Storia. Il giovane Verdi e il grand opéra*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2017
- STIERLE KARLHEINZE, *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt*, Munich - Vienne, Carl Hanser, 1993 (trad. fr. *La capitale des signes. Paris et son discours*, Paris, Fondation Maison des sciences de l'homme, 2001)
- TATTI SILVIA, *Esuli e letterari: per una storia culturale dell'esilio risorgimentale*, in *L'officina letteraria e culturale dell'età mazziniana (1815-1870). Giornate di studio*, a cura di Quinto Marini, Giuseppe Sertoli, Stefano Verdino e Livia Cavaglieri, Novi Ligure, Città del Silenzio, 2013, pp. 89-100
- The flâneur*, edited by Keith Tester, London, Routledge, 1994
- Verdi's Macbeth: A Sourcebook*, edited by David Rosen and Andrew Porter, New York - London, Norton, 1984
- VERNAZZA RUBEN, *Verdi «directeur de la musique» del Théâtre Italien (1855): il fallimento di un progetto ambizioso*, in «Studi verdiani», 24, 2014, pp. 43-77
- «L'une des gloires de la capitale»: *il Théâtre Italien di Parigi, 1838-1848*, in *Don Pasquale. Un romano a Parigi*, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2015 («Quaderni della Fondazione Donizetti», 43), pp. 25-44

- *Nell'«académie musicale de chant» di Parigi. Rossini al Théâtre Italien nei feuilletons di Delécluze (1832-1863)*, in *Rossini 2017*, atti del convegno, Pesaro, 9-11 giugno 2017, di prossima pubblicazione
 - *Una nuova fonte per Gemma di Vergy. La revisione d'autore per il Théâtre Italien (1845)*, di prossima pubblicazione
- Vincenzo Bellini. *Carteggi*, edizione critica a cura di Graziella Seminara, Firenze, Olschki, 2017
- WAGNER RICHARD, *Sämtliche Briefe*, XII: *Briefe des Jahres 1860*, Herausgegeben von Martin Dürer, Wiesbaden, Breitkopf und Härtel, 2001
- WALKER FRANK, *Verdi and Vienna. With Some Unpublished Letters*, in «The Musical Times», XCII/1303-1304, 1951, pp. 403-405, 451-543
- WALTON BENJAMIN, *Rossini and France*, in *The Cambridge Companion to Rossini*, edited by Emanuele Senici, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 25-36
- WILD NICOLE, *Dictionnaire des théâtres parisiens (1807-1914)*, Lyon, Symétrie, 2012²
- ZAVADINI GUIDO, *Donizetti. Vita - Musiche - Epistolario*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1943
- ZEDDA ALBERTO, *I ripensamenti di Donizetti sul duetto del secondo atto dell'Elisir d'amore*, in *Sesto Festival Donizetti e il suo tempo. Opere e concerti*, Bergamo, Comune di Bergamo, 1987, pp. 47-51
- ZICARI MASSIMO, *Verdi in Victorian London*, Cambridge, Open Book Publishers, 2016
- ZOPPELLI LUCA, *La Maria ingravidata: peripezie di un capolavoro da Vienna a Parigi e ritorno*, in *Donizetti, Parigi e Vienna*, Convegno Internazionale: Roma 19-20 marzo 1998, (Atti dei Convegni Lincei, 156), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2000, pp. 205-217

Abstract

This dissertation aims to study the privileged but little known relationship between Verdi and the Parisian Théâtre Italien during the period 1845-1856. Through the analysis of a rich documentation, the first part offers a historical account of this relationship, and concentrates on aspects related to the composer's biography, his theatre artistic policy, copyright legislation, critical debates. The second part focuses on the production and reception of Verdi's operas. The study of scores and librettos used at the Théâtre Italien allows us to measure the tension created by the discrepancy between the particularities of Verdi's style and the typically French idea that Italian opera was a theatrical genre without any dramatic quality but full of exemplary vocal melody. This thesis aims at two objectives. On one side, to explain how the relationship between Verdi and the Théâtre Italien influenced the development of the career of the first and the institutional and artistic history of the second. On the other side, to verify how the contact with Verdi's production questioned or even changed the habits and traditional expectations of the French towards Italian opera.

Giuseppe Verdi – Théâtre Italien – Paris – Italian Opera – Musical Reception

Résumé

Cette thèse traite de la relation privilégiée, mais peu connue, entre Verdi et le Théâtre Italien de Paris au cours de la période 1845-1856. Sur la base d'une riche documentation, la première partie propose un récit historique de cette relation, et se concentre notamment sur des aspects qui regardent la biographie du compositeur, la politique artistique du théâtre, la législation sur le droit d'auteur, les débats critiques. La deuxième partie porte sur la production et la réception des opéras de Verdi. L'étude des partitions et des livrets utilisées au Théâtre Italien permet de mesurer la tension créée par le décalage entre les spécificités du style de Verdi et l'idée typiquement française selon laquelle l'opéra italien était un genre théâtral sans qualité dramatique mais plein de mélodie vocale exemplaire. Cette thèse vise à deux objectifs : d'une part, expliquer comment le rapport entre Verdi et le Théâtre Italien influença les développements de la carrière du premier et l'histoire institutionnelle et artistique du second ; d'autre part, vérifier comment le contact avec la production de Verdi stressa, voire modifia, les habitudes et les attentes traditionnelles des français face à l'opéra italien.

Giuseppe Verdi – Théâtre Italien – Paris – opéra italien – réception musicale